
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314461 5











Die Forderungen der reinen Schauspielkunst

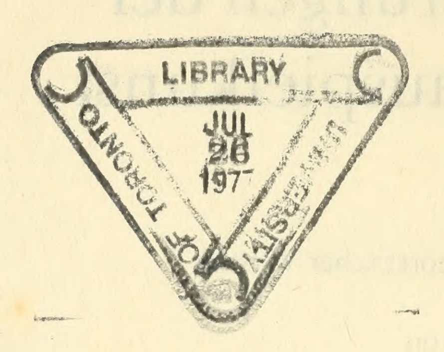
Ein erkenntnistheoretischer Versuch

von

Rudolf Bernauer

ERICH REISS VERLAG, BERLIN

1920



Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil

Zweiter Teil

ERSTER TEIL

DAS WESEN DER REINEN SCHAUSPIELKUNST



Einleitung.

Dem der Bühne beruflich verbundenen Künstler wie jedem Freunde und Kenner des Theaters — und vornehmlich ihnen sollen die nachfolgenden Untersuchungen unterbreitet sein — braucht wohl nicht erst ein ausführliches Bild von der Unklarheit gegeben zu werden, die seit alters in der Beurteilung alles dessen angetroffen wird, was mit dem Komödienspiel zusammenhängt.

Wir können daher auf eine erschöpfende Darstellung der wechselvollen Kämpfe verzichten, die den Entwicklungsgang besonders der deutschen Schauspielkunst begleiten. Jede bessere Theatergeschichte gibt uns darüber genügenden Aufschluß. Die Verwirrung in den Begriffen hinsichtlich des Guten oder Schlechten in der Schauspielkunst, zeitlich nacheinander wie nebeneinander betrachtet, ist immer gleich stark gewesen. Von dem historischen Wendepunkte an, wo der wackere Magister Velten die deutsche Schauspielerei aus ihrem verwahrlosten Schmierentum zur Kunst erhebt, bis zu dem Augenblick, wo sie durch Ackermann, Eckhoff und Schröder ihre nationale Höhe erreicht, und noch weiter über Iffland bis zum Goetheschen Weimar, von Dalbergs Mannheim bis Meiningen, vom Wiener Burgtheater bis zum Berliner Stil Brahms tobt ununterbrochen ein Streit der verschiedenen Richtungen, unversöhnlich und erbittert, nichts gelten lassend als die eigenen Prinzipien, die Geister verwirrend und durch die Geister verwirrt.

Worum dreht sich fast immer der Kampf?

Um den Gegensatz zwischen dem Natürlich-Freien und dem Schulmäßig-Formalen oder, wie es später hieß, dem

Naturalistischen und dem Idealistischen. Dies sind aber nur scheinbare Gegensätze. Man weiß heute so gut wie zu allen Zeiten: Naturalismus schließt höchste Kunst in sich; Idealismus bleibt ohne gleichzeitige höhere Wahrheit ein Unding. Beide dürfen nur, je nachdem es ein Dichtwerk erfordert, aus dessen Wesenheit heraus und nicht nach Maßgabe des darstellerischen Geschmacks in Tätigkeit treten.

Warum trotzdem diese ewige Auf- und Abbewegung in den Forderungen an das Theater, die namentlich in den letzten hundert Jahren nicht immer mit den Strömungen der Literatur in unmittelbarem Zusammenhang standen? Spielte man doch z. B. gleichzeitig in Schröders Hamburg, in Ifflands Berlin und in Goethes Weimar neben belangloser Unterhaltungsliteratur im großen und ganzen dieselben Stücke, aber in einer andern Darstellungsart. Warum also dieser unaufhörliche Wechsel des Geschmacks? Warum statt einer stabilen Entwicklung wenigstens in der Verkörperung der anerkannten dichterischen Meisterwerke dieser fortwährende Antagonismus der Prinzipien, das Anbeten einer Mode, ihr Fallenlassen, kurz das Ablösen des Alten durch das Neue, des Neuen durch das Alte, das heute unter einem andern Namen wieder neu erscheint und morgen wieder alt ist?

Weil die Schauspielkunst in der Ausübung ihrer Mittlerpflicht zwischen Dichter und Publikum immer selbständiger und freier wurde.

So kam es, daß das „natürliche" Theater in seinen an sich trefflichen Bestrebungen weit über das Ziel seiner ursprünglichen Absichten hinausschoß. Schließlich vermeinte es, sich nur noch auf die Begabungen stützen zu brauchen, und vernachlässigte das Formale in einer Weise, die es zur Darstellung von Dichtwerken edlerer Formung unfähig machte.

Das formale Theater hingegen, anfangs eine willkommene Reaktion gegen die Auswüchse der natürlichen Schauspielkunst, erstarrte später so sehr in leerer Form, daß es selbst ihm stilistisch verwandte Stücke nicht anders als in unerträglicher Manieriertheit zur Aufführung bringen konnte.

Kein Wunder also, wenn nun als Gegenbewegung wieder die naturalistische Schauspielkunst auf der Bildfläche erschien u. s. f. ad infinitum.

Diese Zustände und ihre Ursachen waren stets den Einsichtigen wohl bekannt, ohne daß sie deswegen imstande gewesen wären, das dadurch geschaffene Chaos in den Anschauungen über die Schauspielkunst zu entwirren. Auch für uns, die wir mitten in den Kämpfen der jüngsten Zeit gestanden haben und noch in ihnen stehen, ist es nur ein schwacher Trost, daß wir um die Zusammenhänge und die tieferen Ursachen zu wissen glauben. Wir werden der ewigen Gärung in der Schauspielkunst, der Unstetheit in ihrer Bewertung nicht so leicht Einhalt tun können.

Nur der „Künstlermensch" wird das peinigende Gefühl wahrhaft mitempfinden können, das mit dieser Erkenntnis verbunden ist. Nur er kann verstehen, was es bedeutet, einer Kunst zu dienen, der jede Tradition und jede Richtschnur fehlen. Welchen Maßstab soll der Darsteller an sich selber anlegen, wenn er täglich sieht, daß die Menge und ihre Führer dem Schlechten ebenso zujubeln wie dem Guten? Oder ist vielleicht gut, was er verachtet? Ist er blind und verstockt gegen fremde Schönheit? Ist es am Ende Neid, der ihn die Erfolge anderer so oft gering schätzen läßt? Und umgekehrt: kann ihm der eigene Erfolg als Ansporn dienen? Ist er nicht etwa ebenso leicht und unverdient erworben? Mit verwirrendem Erstaunen sehen wir das Verbrauchte neben dem Unverbrauchten, das Mögliche neben dem Unmöglichen, das Geniale neben dem Belanglosen nicht nur in den einzelnen Orten, wo Schauspielhäuser stehen, sondern auch in den einzelnen Instituten dicht beieinander. Wohl machten es sich gewissenhafte Naturen zur Aufgabe, im Rahmen ihres Wirkungskreises ein Arbeitsleben lang für das zu kämpfen, was sie einmal als gut erkannt hatten. Aber die Aufgabe ist zu gewaltig. Das Theater umfaßt eine Kunst, die auf das Zusammenwirken unzähliger Faktoren angewiesen ist. Dabei ist es bis heute ohne herkömm-

liche Grundlage geblieben. Es besitzt selbst für die Darstellung der klassischen Dichtwerke keinen allgemein anerkannten Stil, so daß die mannigfachen Talente, statt durch ihre Ausbildung bzw. ihre frühere Tätigkeit einen halbwegs brauchbaren Fonds mitzubringen, immer erst für das betreffende Institut erzogen werden müssen.

In einer solchen Kunst übersteigt es die Möglichkeiten des Einzelnen, was ein Jahrhundert und länger versäumt wurde, in der verhältnismäßig kurzen Zeit, die ihm zur Verfügung steht, zu erreichen; noch dazu mit privaten Mitteln. Denn die ehemaligen Hof- und Stadttheater haben sich mit wenigen rühmlichen Ausnahmen an dieser Sysiphusarbeit nicht allzu stark beteiligt.

Allerdings ist es einzelnen Riesen, wie Heinrich Laube, Georg von Meiningen, Otto Brahm, gelungen, unsterbliche Arbeit zu leisten. Doch es steht noch in unser aller Erinnerung, wie gerade der letztere die Zertrümmerung seines großen Werkes noch bei Lebzeiten mit ansehen mußte. Der Stein, bis zur Höhe gewälzt, entrollte auch seinen so willensstarken Armen.

Der wechselnde Zeitgeschmack ist im Hinblick auf die Schauspielkunst von einer blinden Vernichtungswut erfüllt. Scheingrößen, Götzen und Halbgötter befördert er kalten Blutes in den Abgrund. Aber er hat leider den fragwürdigen Mut, sich auch an den wirklichen Göttern zu vergreifen.

Die gerade vor dem Weltkrieg zum Abschluß gekommene jüngste Kampfepoche der deutschen Schauspielkunst war eigentlich ein Ringen zweier künstlerischer Bühnen um die endgültige Führung. Aber die unterlegene, wie alle ihre das gleiche Los teilenden Vorgängerinnen, hatte auch diesmal viel zu kurze Zeit geherrscht, um auf die deutsche Schauspielkunst im allgemeinen einen genügend starken Einfluß geübt zu haben. Denn was bedeuten selbst dreißig oder vierzig Jahre im Vergleich zu gewissen, sich Jahrhunderte lang zielbewußt fortentwickelnden, fremden Theaterkulturen! Die Moden in der deutschen Schauspielkunst währen jedoch meist viel kürzer und werden, ehe sie noch überall geistig erfaßt sind, schon wieder von

andern, in der Regel diametral entgegengesetzten „Richtungen“ verdrängt.

So ist denn das Bild, das uns, von einigen führenden Bühnen abgesehen, die Mehrzahl der deutschen Theater bietet, ein dementsprechend durcheinandergewirbeltes und gesichtsloses; wir finden bereits an vielen Stätten den sogenannten „Ausstattungs-Reinhardtismus“ ohne dessen ursprüngliche Originalität und Phantasie. Gleichzeitig aber auch den Brahmschen Naturalismus ohne dessen Tiefe und Reinheit, die Requisitenkunst der Meininger ohne deren Ensemblegeist und den rein äußerlichen Stil des alten Burgtheaters ohne dessen Tradition der höheren Wahrheit. Besonders an manchen der einstigen Hoftheater wurde dieses Mißgewächs gehegt und gepflegt und wird jetzt nach der Revolution wohl bald von irgend einem andern mißverstandenen Stil abgelöst werden.

Die deutsche Schauspielkunst will sich mit der Verkörperung der einheimischen Dramatik nicht begnügen. Fieberhaft, mit bewundernswerter Ausdauer und mit unbestrittenem Erfolg sucht sie auch für alle fremde Dichtkunst nach der ihr angemessenen Darstellungsart. Sie ist weitherzig und vielseitig. Doch es fehlt ihr — im Gegensatz etwa zur französischen oder englischen — an einer Jahrhunderte langen Zentralisation und demzufolge auch an einer einigermaßen gefestigten Grundlage. Für Frankreich und seine Theaterkunst kam seit jeher nur Paris in Frage, für England nur London. Darum finden wir im französischen und englischen Theater trotz des auch dort vorhandenen Streites zwischen der formalen und der natürlichen Richtung eine merklich größere Stabilität der Prinzipien. Sie hat diese Völker in den Besitz eines deutlich erkennbaren eigenartigen Theaters gebracht mit allen seinen aus der Rasse resultierenden Vorzügen und Fehlern. Für unsere Schauspielkunst gab es wegen der politischen Zerrissenheit der deutschen Stämme immer zumindest ein Dutzend geistiger Sammelpunkte, die mit mehr oder weniger Berechtigung auf eigene Faust Schule zu machen bestrebt waren. Selbst

nach der Einigung des Reiches stand noch das neuaufstrebende, traditionsarme, dafür aber um so erfolgreicher revolutionierende Berlin dem konversativen, kulturell hoch entwickelten Wien gegenüber, während Hamburg, München, Frankfurt, Dresden, Leipzig, Meiningen, Hannover usw. allmählich beträchtlich an Bedeutung verloren, ohne es selbst wahr haben zu wollen und ohne von dem rühmlichen Ehrgeiz abzulassen, von ihrer Stätte aus der Literatur und der Schauspielkunst neue Wege zu weisen.

Infolge dieser Dezentralisation hat das Chaos in den Begriffen von Gut und Schlecht, was die Schauspielkunst betrifft, bei uns einen höheren Grad erreicht, als vielleicht unbedingt nötig gewesen wäre.

Wir empfinden dies um so schmerzlicher, als die Bewertung in Sachen des Theaters ja an sich schon eine gewaltige Schwierigkeit bietet. Nicht die Leistung allein entscheidet. Es spricht auch immer die Aufnahmefähigkeit, die Aufnahmewilligkeit und die Zusammensetzung der Öffentlichkeit mit. Es gibt ganz besonders Kluge, die alles erklärt zu haben glauben, wenn sie die unbedingt richtige, aber ziemlich verbrauchte Behauptung aufstellen: Es gäbe keine antiquierte, keine moderne, sondern nur eine gute Schauspielkunst. Sie würden aber meist in große Verlegenheit geraten, wenn sie uns sagen sollten, was sie unter „gut“ verstehen. Dem einen ist gut, was dem andern schlecht ist. Ein Blick in die verschiedenen Kritiken nach einer Erstaufführung belehrt uns darüber in erschreckender Weise. Nicht nur, daß die Leistung ein und desselben Künstlers oft ganz abweichend beurteilt wird, nein: es ereignet sich auch, daß der eine Kunstrichter ihn wegen ein und derselben Eigenschaft lobt, der andere tadelt, und daß ein dritter die entgegengesetzte Eigenschaft bei ihm konstatiert, ihn derenthalben rühmt, während ein vierter ihn gerade aus diesem Grunde ablehnt. Dasselbe Schicksal teilt oft eine ganze Theatervorstellung.

Es würde zu weit führen, wollten wir die hier angedeuteten unvermeidlichen Übelstände, die in der unendlich-

fach differierenden Rezeptionsfähigkeit der menschlichen Natur begründet liegen, durch weitere Beispiele erhärten. Wo immer auch Kunst getrieben wird, werden ihre Vertreter sich mit dieser Tatsache wohl oder übel abfinden müssen. Um so heftiger wird aber die Sehnsucht hervortreten, sich durch einigermaßen konstante Grundsätze wenigstens vom allzu häufigen Wechsel des Zeitgeschmacks unabhängig zu machen. Die Verhältnisse, wie sie bis zum heutigen Tag in der deutschen Schauspielkunst angetroffen werden, die uns ja begreiflicherweise am nächsten liegen, gestalten diese Sehnsucht zu einer immer stärkeren, ja geradezu unbezwinglichen.

Ist sie jemals zu befriedigen? Die Beantwortung dieser Frage wird uns später beschäftigen.

Hat diese Sehnsucht überhaupt Berechtigung?

Im Hinblick auf das Ephemere des Komödienspiels zweifellos.

Mag in allen andern schönen Künsten der Zeitgeschmack noch so häufig wechseln, die törichte Mode noch so grausam das Gute unterdrücken, das Schlechte auf den Schild erheben, mag der einzelne oder gar ein ganzer Kreis unter der Gehirnlosigkeit der Masse oder der Verbohrtheit ihrer „Führer" noch so sehr stöhnen, eines bleibt den Verkannten und Unbeachteten: der Trost, daß sie mit ihren Werken etwas Konkretes geschaffen haben. Sie wissen, daß irgend einmal, auch wenn sie die Zeit nicht mehr erleben, eine Umwertung aller Werte, eine Revision aller Irrtümer eintreten wird. Es muß nicht erst gesagt werden, daß dieses lebenerhaltende, zum Schaffen ermutigende Narkotikum dem darstellenden Künstler versagt bleibt. Die Leistungen der Schauspielkunst, einmal durch die Allgemeinheit abfällig beurteilt, sind zur ewigen Wesenlosigkeit verdammt. Das Theater schafft keine bleibenden Werte, die eine Nachkontrolle, d. h. eine spätere Rehabilitierung oder Umwertung gestatten könnten.

Freilich: die Richtigkeit von Schillers Ausspruch, daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flechte, ist

kaum aufrechtzuerhalten. Die Namen Garrick, Kean, Talma, Devrient, Mitterwurzer, Kainz usw. stehen leuchtend auf den Tafeln der Unsterblichkeit. Aber von ihren Mitkämpfern wissen die Spätergeborenen wenig oder nichts. Wer kann uns sagen, ob nicht auch unter ihnen vielleicht ein spröder, titanenhafter Genius vergebens gegen den vulgären Geschmack einer zufälligen Mode angekämpft hatte?

Man nehme einmal an, es gäbe kein Mittel, die Dichtkunst zu fixieren und so der Nachwelt zu überliefern.

Dann hätte es leicht geschehen können, daß wir aus der Zeit des klassischen deutschen Dramas außer Schiller auch Kotzebue und am Ende noch gar den Wiener Hofdichter Körner überliefert bekommen hätten; der Name Heinrichs von Kleist aber, das kann man mit ruhiger Gewißheit behaupten, wäre unbedingt verschollen.

Und hierin liegt die ganze Tragik der Schauspielkunst. Nicht der zeitliche Kampf, nicht die zeitliche Enttäuschung schafft das Niederdrückende, Erbitternde bei allen, die es mit dem künstlerischen Theater ernst meinen. Vielmehr die Aussichtslosigkeit für alle Zukunft tut es, die Unmöglichkeit einer jemaligen Korrektur der zufällig die Lage beherrschenden Bewertungsmethode.

Aus diesem Grunde hat des Kunstfreunds Streben nach Klarheit, nach irgend einem festen Anhaltspunkt für die Beurteilung dessen, was gut und was schlecht in der Schauspielkunst ist, zumindest eine starke persönliche Berechtigung.

Wir werden aber in diesem Buche versuchen, auch seine sachliche Berechtigung nachzuweisen, indem wir es unternehmen, die für die Schauspielkunst unverrückbar geltenden, dem Wechsel des Zeitgeschmacks nicht unterworfenen Gesetze aufzufinden.

Ein Versuch, die Gesetze einer Kunst zu finden, ohne sich auf geschichtlich überliefertes Erfahrungsmaterial zu stützen, ist für keine andere Kunst durchgeführt worden, da eine Notwendigkeit dazu ja nur für die Schauspielkunst besteht, die über ein derartiges Material nicht verfügt.

Allerdings dürften wir, wo es sich uns um die Feststellung ewig gültiger Prinzipien handelt, unsere Untersuchung gar nicht auf der Erfahrung aufbauen, die sich ja nur auf die Vergangenheit beziehen könnte. Es können deshalb hier nur Erkenntnisse a priori, die allgemein und notwendig gelten, maßgebend sein. Erkenntnisse dieser Art gibt es aber für die einzelnen Künste nicht, wenn man von dem allgemeinen Kunstgesetz der Einheit, Wahrheit und Totalität jedes Kunstwerks absieht. Wenn wir uns nun trotzdem der Aufgabe unterziehen, nach solchen für die Schauspielkunst a priori geltenden Gesetzen zu suchen, betonen wir, daß es sich hierbei natürlich nicht um die Verkündung neuer Wahrheiten handeln wird. Neue Wahrheiten gibt es nicht. Jede Wahrheit ist alt. Aber es glückt uns vielleicht, gewisse Vorurteile zu beseitigen, bisher nur dunkel geahnte Zusammenhänge aufzuhellen und aus der Reihe der Forderungen, die seit je an die Schauspielkunst gestellt werden, diejenigen hervorzuheben, die unbeschränkte Geltungsdauer haben, d. h. einer spätern Einschränkung oder gar einem Umsturz nicht ausgesetzt sind.

Mit der Festlegung dieser Forderungen wäre sicher für die künftige Konsolidierung der Anschauungen über die Schauspielkunst ein großer Schritt vorwärts getan.

Es wird sich nun erweisen, daß diese Gesetze nicht in einzelnen und zufälligen Darstellungen des Theaters, in den schauspielerischen „Erscheinungen" anzutreffen sein können, sondern vielmehr in einer Kunst „an sich", die wir mit dem Namen der reinen Schauspielkunst bezeichnen wollen.

Daher ist es vor allem nötig, das Wesen dieser Kunst zu ergründen, d. h. uns Klarheit über diesen neu aufgestellten Begriff zu verschaffen, was im ersten Teil unseres Buches (vom „Wesen der reinen Schauspielkunst") geschehen soll.

Der zweite Teil (von den „Gesetzen der reinen Schauspielkunst") wird sich dann mit ihren unverrückbaren Regeln beschäftigen.

Erster Abschnitt.

Die Theorie der reinen Schauspielkunst.

1.

Die von uns so schmerzlich empfundene Unsicherheit in allen Dingen, die das Theater betreffen, beginnt bereits beim Begriff der Schauspielkunst selbst.

Das Komödienspiel gilt im allgemeinen als reproduzierende Kunst.

Das selbständige Stegreifspiel, die sogenannte commedia dell'arte, die aus Italien kommend eine Zeitlang den größten Teil Europas überschwemmte, war trotz ihres unleugbaren Einflusses auf das „gebildete" Theater doch nur eine Episode im Entwicklungsgang der europäischen Schauspielkunst. Die Tatsache aber, daß eine solche selbständige Schauspielkunst sich so lange erfolgreich neben der von der Dichtung abhängigen behaupten konnte, und die Beobachtung, daß das Komödienspiel bis auf den heutigen Tag oft mit belanglosen Vorlagen, die auf literarische Bewertung keinen Anspruch machen, hervorragende Kunstleistungen zustande bringt, beweisen uns, daß die Schauspielkunst ursprünglich ihrem Wesen nach eine frei schaffende Kunst ist, so gut wie irgend eine andere, und daß erst Kultur sie in die Abhängigkeit vom Dichter bringt.

Obwohl es sich bei unserer Untersuchung nur um die kultivierte, dem Dichtwerk dienende Schauspielkunst handelt, ist diese Feststellung für das künftige Verständnis von manchen sonst unerklärlichen Erscheinungen unbedingt notwendig.

Wenn unter Schauspielkunst die Kunst zu verstehen ist, „ein dramatisches Geschehen und die an ihm beteiligten Einzelwesen mit Einsetzung der ganzen Persönlichkeit des Künstlers, seines Körpers und seiner Seele, sinnlich vollkommen wahrnehmbar nachzuahmen“, so verlangt das kultivierte Theater von der Schauspielkunst nicht die Nachahmung eines bloßen dramatischen Geschehens, sondern die Verkörperung einer vom Dichter geformten dramatischen Handlung und der dramatischen Charaktere.

Mit dieser engern Begriffsbestimmung fängt die Unklarheit in den Anschauungen über das Komödienspiel an.

„Die Schauspielkunst soll das Dichtwerk reproduzieren.“ Dies ist das landläufige Dogma bei allen Kulturvölkern. Keiner Schauspielkunst der Welt ist es bisher gelungen, diese Forderung auch nur annähernd zu erfüllen. Trotzdem hat sie eine solche Macht über die Geister erlangt, daß sie durch nichts erschüttert werden konnte.

In jüngerer Zeit haben einige Köpfe, denen das ewige Mißverhältnis zwischen der Forderung an das Theater und dessen Leistung manches zu denken gegeben hatte, es plötzlich unternommen, die Schauspielkunst wieder zu den frei schaffenden Künsten zu rechnen, merkwürdigerweise trotz der auch von ihnen nicht geleugneten Abhängigkeit vom Dichter. Mit dieser Zwittertheorie von der gleichzeitigen Freiheit und Abhängigkeit der Schauspielkunst komplizierten sie nur das Problem und verwickelten sich in immer neue Widersprüche.

Zum richtigen Erfassen des Begriffs der Schauspielkunst ist es vor allem notwendig, ihre Stellung innerhalb der gesamten Kunst genau ausfindig zu machen und dasjenige, was die Schauspielkunst von allen andern schönen Künsten etwa trennt, seinem wahren Wesen gemäß zu präzisieren.

Wir werden daher in folgendem, indem wir zunächst einmal von der Schauspielkunst absehen, die verschiedenen Künste für sich allein einer allgemeinen Betrachtung unterziehen müssen.

2.

Wir wählen hierzu den Gesichtspunkt der Freiheit, beziehungsweise den der Abhängigkeit. Von diesem angeschaut, zerfällt die Reihe der „schönen Künste“ in zwei Gruppen:

Zur einen gehören die in erster Linie subjektiven, zur andern die in erster Linie objektiven Künste.

Alle schöpferische Kunst ist in erster Linie subjektiv, alle nachschaffende Kunst ist in erster Linie objektiv.

Unter dieser Voraussetzung fallen die Dichtkunst, die Malerei und ihre Nebenkünste, die Bildnerei, die Baukunst, die Musik und der Tanz in den Bereich der ersten Gruppe.

Sie sind schöpferische Künste, die bei ihrem Schaffen in unmittelbarer Verbindung mit der Natur oder dem Menschen stehen und, abgesehen von der jedem Kunstwerk gestellten Allgemeinforderung der Einheit, Wahrheit und Totalität, an keine weiteren Regeln a priori gebunden sind. Der subjektive Wille des Künstlers, die Persönlichkeit des Schaffenden ist bei ihnen allein ausschlaggebend. Das Objekt ihrer Darstellung ist die Natur, die vertieft und veredelt oder aller Schleier entblößt aufgezeigt wird. Aber dieses Objekt hat keine Macht über den Künstler. Es ist wehrlos in seiner Hand, er macht aus ihm, was er will. Darum wächst er über den Nachahmer hinaus und wird zum Schöpfer. Nicht was wirklich ist, zeigt er uns, nein: wie es für ihn ist. Seine Seele ist das Medium, durch welches hindurch alle Natur erst gehen muß, ehe sie uns als Kunst entgegentritt. Darum bezeichnen wir diese Künste als in erster Linie subjektiv.

Deswegen sind sie aber auch für alle Zeit zum Kampfe der Richtungen verurteilt, so daß in ihnen der Streit des „Neuen“ mit dem „Alten“ nie ein Ende haben kann. Immer wird ein Unterschätzen des ersteren zugunsten des letzteren stattfinden und umgekehrt. Niemals werden die Begriffe von „Gut“ und „Schlecht“

vor Austragung dieses Kampfes deutlich und entschieden werden können; denn für diese Künste gibt es keine festen Regeln. Alle sie betreffenden Urteile werden a posteriori, d. h. aus der Erfahrung gezogen, die man von fertigen Kunstwerken erhält. Aber allen aus der Erfahrung gezogenen Urteilen und Regeln hängt der Mangel an, daß sie von einem schöpferischen Genius jederzeit durch die Tat umgestoßen werden können. Diese revolutionäre Arbeit, die in der Zerstörung der verbrauchten Formen und dem Neuaufbau vermittelst des bisher Unerhörten zutage tritt, ist ja gerade die Hauptforderung, die wir an das Genie stellen.

3.

Ihnen gegenüber stehen die in erster Linie objektiven oder reproduzierenden Künste. In ihre Rubrik fallen: die Kunst des Gemäldekopierens, die reproduzierende Graphik, das Kopieren einer Plastik, das Musikspiel, der Gesang und die Übersetzung von Dichtungen (über diese Art von Reproduktion wird noch an anderer Stelle gesprochen werden).

Soweit auch diese Künste subjektiv sind, gilt von ihnen, was über die in erster Linie subjektiven Künste gesagt ist. Da sie aber in erster Linie objektiv sind, d. h. ihren Gegenstand nicht in der Natur finden, sondern ein Produkt der Kunst unmittelbar nachahmen, sind sie vor allem den Bedingungen ihres Objekts unterworfen. Sie haben daher im Gegensatz zu den in erster Linie subjektiven Künsten, die an keine Vorschrift hinsichtlich ihres Objekts gebunden sind, eine ganz bestimmte objektive Regel. Sie gipfelt in der Forderung, daß das Produkt mit seinem Objekt (die Kopie mit ihrem Original) nach dem logischen Satz der Identität jeweilig übereinstimmen müsse.

Bei den bildenden Künsten besteht allerdings die Einschränkung, daß hinsichtlich der äußeren Bedingungen im Falle einer Verkleinerung oder Vergrößerung des Objekts nur das mathematische Gesetz der Ähnlichkeit,

d. h. die völlige Übereinstimmung in den Verhältnissen verlangt wird.

Für die inneren Bedingungen aber, unter denen wir die Stimmung des Kunstwerks, das ihm innewohnende Temperament und Gefühl zu verstehen haben, gilt der Satz von der Identität ohne Einschränkung.

Nun versteht es sich von selbst, daß die völlige Identität der inneren Bedingungen in vielen Fällen eine ideale Forderung bleiben wird. Denn Stimmungen und Gefühle lassen sich nicht mit vollkommener Genauigkeit reproduzieren. Hier wird dem subjektiven Empfinden des objektiven Künstlers immerhin ein größerer Spielraum gelassen werden müssen. Da aber der Satz von der Identität, bzw. der Ähnlichkeit, die technische Fertigkeit vorausgesetzt, hinsichtlich der äußeren Bedingungen restlos befolgt werden kann, haben die hier in Betracht kommenden Künste nach dieser Richtung hin ein feststehendes, unzweideutiges Kriterium, das ohne Schwierigkeit als Grundlage für die Beurteilung auch der heikleren inneren Bedingungen zu dienen vermag.

Hierzu kommt noch, daß die Frage, ob die gestellte Aufgabe vom Künstler wirklich gelöst worden sei, selbst vom weniger geschulten Betrachter ohne Mühe geprüft und beantwortet werden kann, und zwar durch Anschauung und Vergleich des Produkts mit dem Original, ein Hilfsmittel, das auch dem reproduzierenden Künstler während seiner Arbeit jederzeit zur Verfügung steht.

Aus diesem Grunde, vor allem aber infolge der feststehenden Regel von der Identität, besitzen die in erster Linie objektiven Künste etwas augenfällig Gesetzmäßiges und dadurch die Möglichkeit einer konstanten Bewertung, so daß eine Verwirrung der Begriffe von Gut und Schlecht bei ihnen so gut wie ausgeschlossen ist.

4.

In welcher Kategorie hat nun die Schauspielkunst ihren Platz?

Sie gilt, wie wir wissen, als reproduzierende, d. h. als eine in erster Linie objektive Kunst. Wäre sie eine solche, müßte sie nach Analogie dieser Künste eine augenfällige Gesetzmäßigkeit, ein feststehendes Kriterium und dementsprechend die Möglichkeit einer konstanten Bewertung haben. Eine Verwirrung in den Begriffen von dem, was gut und schlecht in ihr ist, hätte in diesem Falle gar nicht erst aufkommen können.

Diese Verwirrung besteht aber ganz wie bei den in erster Linie subjektiven Künsten.

Die Schauspielkunst trägt also die Merkmale einer subjektiven Kunst, ohne eine solche zu sein. Oder:

Die Schauspielkunst sucht den Anforderungen einer objektiven Kunst zu genügen, ohne deren augenfällige Merkmale zu tragen.

Wir sind hiermit bereits zu einem eigenartigen Ergebnis gekommen, das uns zwar vorläufig nur einen negativen Aufschluß gibt, aber vielleicht die Möglichkeit einer Erkenntnis in sich birgt. Denn es zwingt uns zu weiterem Nachdenken.

Wir haben schon erwähnt, daß einige neuere Schriftsteller, unbefriedigt durch die landläufige Reproduktionstheorie, für die Schauspielkunst den Satz aufstellten, daß sie eine freie und eine abhängige Kunst zugleich sei und damit schon die Wahrheit aufgedeckt zu haben glaubten. In der Tat hat diese Auffassung des Komödienspiels trotz des in ihr enthaltenen Widersinns etwas Bestechendes. Sie ist eine Eselsbrücke für die geistige Trägheit und könnte uns dadurch, daß sie das primitivste Bedürfnis im großen und ganzen befriedigt, von jeder fernern intensiven Denktätigkeit abhalten. Ein Ding kann z. B. hoch sein, ein anderes niedrig, es kann aber ein Ding auch zugleich hoch und niedrig sein, je nachdem, wie man es hinstellt oder betrachtet. Warum sollte nicht auch eine Kunst zugleich dies und das sein können, wenn auch das eine das andere scheinbar ausschließt?

Mit dieser bequemen Auffassung, die vielleicht manche

Erscheinungen in der Schauspielkunst hinreichend erklärt, aber nie und nimmer geeignet ist, einen Weg zur Beseitigung wenigstens der gröbsten Übelstände zu weisen, begnügten sich bisher die Anspruchvollsten. Der Rest hält noch immer an der Theorie von der Reproduktionspflicht der Schauspielkunst fest.

Wenn wir hingegen durch die begriffliche Trennung der in erster Linie objektiven Künste von den in erster Linie subjektiven und durch ihren Vergleich mit der Schauspielkunst feststellen konnten, daß sie weder zu dieser noch zu jener Gruppe gehört, werden wir automatisch zu der Frage gedrängt, was denn für eine Kunst sie eigentlich sei und warum sie sich in keine der beiden Abteilungen einordnen lasse. Und da entdecken wir, daß diese Frage bis heute noch nicht beantwortet ist. Es dämmert uns auch schon die Ahnung auf, daß mit ihrer Lösung vielleicht der Grundstein zu einer beständigeren und sicheren Bewertung in Dingen des Theaters gelegt werden könnte.

Wir erkennen jetzt auch den Vorteil, den der von uns für die Künste gewählte Einteilungsmodus mit sich bringt. Hätten wir sie, wie man es gewöhnlich tut, lediglich in freie und reproduzierende zerlegt, hätte uns die logische Unmöglichkeit, die in der Annahme einer gleichzeitig subjektiven und objektiven Schauspielkunst beruht, auch weiterhin nicht aufzufallen brauchen. Denn jede Kunst ist eigentlich gleichzeitig frei und abhängig: der die Natur darstellende Maler ist frei in seiner Auffassung und doch an die Gesetze der Natur gebunden. Der reproduzierende Radierer oder der ausübende Musiker ist an die Bedingungen seines Objekts gefesselt und doch in gewissem Sinne frei in seiner subjektiven Auffassung. Durch unsere präzisere Einteilung jedoch, die das Wesentliche jeder Gruppe von vornherein mitbestimmt, d. h. die freien Künste als in erster Linie subjektiv, die reproduzierenden als in erster Linie objektiv bezeichnet, können wir den bisherigen Irrtum sofort deutlich aufdecken; denn die Annahme, daß eine Kunst

gleichzeitig in erster Linie subjektiv und in erster Linie objektiv sei, ist ein für jedermann sofort wahrnehmbarer Unsinn.

Wäre nun das Komödienspiel eine im wahren Sinne freie Kunst, so hätte der so nachdrücklich ausgesprochene Wunsch nach einer klar erkennbaren beharrlichen Bewertungsmethode, entsprechend unserer Anforderung an die in erster Linie subjektiven Künste, keine Aussicht auf eine jemalige Erfüllung und daher auch keine Berechtigung. Wäre es eine reproduzierende Kunst, so hätte unser Wunsch keinen Sinn, weil er in diesem Falle längst erfüllt wäre.

Deshalb können wir auch sagen: Die Tatsache, daß die Schauspielkunst nicht zu den in erster Linie subjektiven Künsten zählt, ist die Ursache unseres berechtigten Wunsches nach grundlegenden, für jedermann leicht erkennbaren aprioristischen Gesetzen, und die Erklärung, warum diese so schwer in Erscheinung treten, liegt darin, daß die Schauspielkunst auch keine in erster Linie objektive Kunst ist. *Es muß daher in ihr noch ein drittes Merkmal geben, das sich in keiner frei schaffenden und in keiner reproduzierenden, also überhaupt in keiner andern Kunst findet.*

5.

Da wir die Einteilung der Künste vom Gesichtspunkt der Abhängigkeit, bzw. der Unabhängigkeit vom Objekt vorgenommen haben, kann dieses dritte Merkmal, das keiner anderen Kunst als dem Komödienspiel eigen sein soll, nur in dessen Verhältnis zu seinem Objekt, d. h. dem Dichtwerk gesucht werden.

Wir haben gesehen, daß die in erster Linie objektiven Künste ihr Objekt nach dem unzweideutigen Satz der Identität oder der Ähnlichkeit reproduzieren. Ihr Produkt ist vom Künstler während seiner Arbeit ebenso wie vom Genießenden nach deren Vollendung durch Anschauung und Vergleich unschwer zu kontrollieren.

Jeder, der sich auch nur oberflächlich mit dem Theater beschäftigt hat, muß zugeben, daß keine dieser Voraussetzungen für die Schauspielkunst zutrifft. Eben darin haben wir ja den Grund für die Unsicherheit in der Bewertung ihrer Leistungen gefunden. Wir fühlen bereits die beispiellose Eigenart, durch die das Verhältnis der Schauspielkunst zum Dichtwerk ausgezeichnet ist. Wir fragen uns, warum denn gerade die Schauspielkunst eine derartige Sonderstellung innerhalb aller andern Künste einnimmt? Warum denn die aus dem Verhältnis zum Objekt resultierenden Bedingungen in ihr um so viel schwerer als in den andern zweifelsfrei als reproduzierend erkannten Künsten zu erfüllen sind? Sollte die Forderung, das Dichtwerk zu reproduzieren, vielleicht eine unnatürliche sein? Wurde sie etwa durch das kultivierte Theater erst künstlich in die Schauspielkunst hineingetragen?

Wir behaupten in der Tat, daß dem für das Theater geltenden Postulat, die vom Dichter geformten Handlungen und Gestalten möglichst kongruent zu verkörpern, einer These, zu der wir uns alle uneingeschränkt bekennen, von der Schauspielkunst als solcher gar nicht entsprochen werden kann. Hierzu ist eine Veranlagung nötig, die mit der eigentlichen Kunst des Schauspielers, ein dramatisches Geschehen und ein an ihm beteiligtes Einzelwesen anschaulich darzustellen, ursprünglich nicht zusammenfällt.

Man halte uns nicht die historische Entwicklung der Schauspielkunst entgegen, die allerdings meist unter dem Einfluß der Dichtkunst vor sich gegangen ist. Die Tatsache, daß es überhaupt ein Stegreifspiel gegeben hat und daß noch heute gerade große schauspielerische Talente zu dieser Spielweise hinneigen, beweist schon zur Genüge, daß der Begriff der Schauspielkunst nicht unbedingt mit ihrem Verhältnis zum Dichtwerk verbunden zu sein braucht.

Wenn wir jedoch bis auf die alten Griechen zurückgehen, deren Theater für alle Kulturnationen von klassischer Bedeutung geblieben ist, finden wir das zeitlich

Primäre im Komödienspiel und nicht in der dramatischen Dichtkunst, die erst aus jenem geboren wurde. In der ältesten Zeit war der Schauspieler sein eigener Dichter, also durchaus der Vertreter einer in erster Linie subjektiven Kunst. Wieder ein Beweis für unsere Behauptung. Als dann später die griechische Dramendichtung auf ihrer monumentalen Höhe an die Schauspielkunst die Reproduktionsverpflichtung stellte, konnte diese, wenn auch gewiß nicht vollkommen, so doch immerhin in der Weise innegehalten werden, daß sie die anspruchsvollsten Zeitgenossen zu befriedigen vermochte. Denn das antike Komödienspiel hatte es viel leichter, sich für die Darstellung seiner Dichter ein traditionelles Maß zu bilden; seine Prinzipien waren im Vergleich zu den heutigen Anforderungen um vieles primitiver. Bei ihm fielen ja gerade die tausendfach variierenden psychologischen Akzente und subtileren Stimmungen des Gemütes fort, die vom modernen Schauspieler durch das Mienenspiel und die leisen Schwingungen des sparsam gebrauchten Organs veranschaulicht werden sollen und die für den Geschmack unserer Zeit bei der Verkörperung neuer wie alter Dichtungen unerläßlich sind. Der griechische Schauspieler ging auf dem Kothurn, er trug vor dem Gesicht eine starre Maske, seine Stimme drang durch ein Sprachrohr in die riesenhafte Arena, er spielte als Mann auch die weiblichen Figuren, kurz, er konnte trotz der hohen Vollendung, die wir dem damaligen Komödienspiel zusprechen müssen, gar keinen Anspruch darauf erheben, daß seine Darstellung als eine genaue Verkörperung der Dichtkunst zu gelten habe. Er war mehr Sprecher als Spieler.

Dahingegen verlangten die Vorkämpfer des kultivierten Theaters der letzten Jahrhunderte vom Komödienspiel die sklavische Wiedergabe der Dichtung und zwangen ihm damit die Relation zum Dichtwerk geradezu auf.

Das Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem Objekt ist hiernach schon äußerlich grundverschieden von demjenigen der in erster Linie objektiven Künste. Sie, die

ihre ganze Disziplin darauf gerichtet haben, ihren Gegenstand zu reproduzieren, sind nur mit ihren strengen Beziehungen zum Objekt möglich und hören ohne diese auf zu sein. Umgekehrt können wir uns die Schauspielkunst als eine selbständige Nachahmerin der Wirklichkeit trotz einer dichterischen Folie sehr wohl ohne strengere Beziehung zum Dichtwerk denken.

Wenn wir uns auch die völlige Aufdeckung des bisher nur verworren geahnten Wesensunterschiedes für den übernächsten Absatz vorbehalten müssen, so erbringt doch bereits die Abweichung in den äußeren Bedingungen, die um so vieles losere Verknüpfung den Beweis dafür, mit wie außerordentlicher Sonderheit das Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem Objekt uns entgegentritt; so daß wir schon für diese Erscheinung in keiner andern Kunst eine Analogie finden.

6.

Aus dieser offenbaren Singularität leiten wir für uns die Befugnis her, demjenigen Aktus der Schauspielkunst, der von diesem eigenartigen Verhältnis zum Objekt bestimmt wird, einen besondern Namen zu geben, indem wir für ihn den Begriff der „reinen Schauspielkunst“ einführen.

Dieses Beginnen hat vielleicht im ersten Augenblick etwas Verdächtiges. Die Idee einer reinen Kunst ist schon öfter und jedesmal ohne dauernden Erfolg aufgestellt worden. Ein Ding ist rein, wenn es eben nichts als das Ding selbst ist, ohne Beimischung fremder Bestandteile. Diese Bedingung stellen wir nun an jede wirkliche Kunst. Daher wäre das Prädikat des „Reinen“ in bezug auf die Künste nichts weiter als ein Pleonasmus. Man hat aber auch versucht, im engern Sinne von einer „reinen Dichtkunst“ oder einer „reinen Malerei“ zu sprechen, und bezeichnete damit die Forderung einer sachlichen Kunst unter Ausschaltung oder mindestens Zurückdrängung der Subjektivität des schaffenden Künstlers. Diese For-

derung kann jedoch und darf bei den in erster Linie subjektiven Künsten gar nicht erfüllt werden. Daher bleibt sie in bezug auf diese immer ein Unding. Hinsichtlich der reproduzierenden Künste erhoben, würde sie abermals einen Pleonasmus bedeuten: denn was sollten die in erster Linie objektiven Künste anderes sein als in erster Linie objektiv? Wir nehmen uns daher die Freiheit, die Idee einer reinen Kunst im bisher üblichen Sinne abzulehnen, und hätten jetzt diesen Begriff für unsern Gebrauch zur unbeschränkten Verfügung, vorausgesetzt natürlich, daß man uns die Berechtigung seiner Einführung zugesteht.

Wir bemerken hierzu, daß wir die Vorstellung des „Reinen" in einem Kant verwandten Sinne verstanden wissen möchten. Kant, in seiner Vorrede zur 2. Auflage der „Kritik der reinen Vernunft", nennt diejenige Vernunft rein, die gänzlich a priori ihr Objekt bestimmt. In der gleichen Richtung verstehen wir auch unter reiner Kunst nicht die Tätigkeit der einzelnen Künstler, deren primäre Voraussetzung die Veranlagung ist, sondern die durch bestimmte Prinzipien festlegbare Idee einer Kunst überhaupt. Es wird sich demnach bei der reinen Schauspielkunst nicht um Prinzipien handeln, die aus der Erfahrung gewonnen sind, sondern um solche, die a priori gelten. Sie wird ferner die Voraussetzung bedeuten, unter der die Schauspielkunst, wie wir sie seit Jahrhunderten verstehen, überhaupt erst möglich ist.

Wir sind auf den Einwand vorbereitet, daß es doch nicht angehe, den Begriff des „Reinen", den die Philosophie hinsichtlich der Vernunft und ihrer Regeln gebraucht, auf die Kunst zu übertragen, die doch weit mehr von der Phantasie und ihrer Unregelmäßigkeit bestimmt wird. Aber wir sehen nicht ein, warum wir den Aktus der Kunst, dem sein Verhältnis zum Objekt einen sicheren, objektiven Charakter verleiht und der dem Schaffensdrang erst den unerschütterlich festen Boden zimmert, von dem aus er sich in die unendlichen Bezirke der Einbildung erheben kann, nicht ganz im Sinne Kants einen

reinen nennen dürften. Soll er doch nur auf die Bedingungen angewandt werden, die der eigentlichen Kunst, ihrer Phantasie, allen ihren vom Gemüt, aber auch allen ihren von der Technik beherrschten Funktionen vorangehen, d. h. die Kunst überhaupt erst möglich machen.

Unter diesem Gesichtspunkt entfällt unser Begriff des „Reinen“ bei den schöpferischen Künsten im voraus. Denn für sie gibt es keine andere Voraussetzung als die Subjektivität des Künstlers, d. h. seinen Schöpferwillen und seine Phantasie im eigenen Gemüte. Wir werden aber im nächsten Absatz noch des näheren erläutern, daß es auch in den reproduzierenden Künsten keinen Aktus der reinen Kunst gibt.

Durch ihn nimmt die Schauspielkunst unter allen ihren Schwestern eine exzeptionelle Stellung ein. In ihm werden wir auch jenes dritte Merkmal erkennen, das die Schauspielkunst weder zu den in erster Linie subjektiven noch zu den in erster Linie objektiven Künsten zu zählen gestattet, und dessen latentes Dasein, bis heute nur unklar erfaßt, die Ursache von dem Durcheinanderwirbeln der Anschauungen in bezug auf die Schauspielkunst verdeutlicht.

Sollte es möglich sein, den Prinzipien der reinen Schauspielkunst erfolgreich nachzuspüren, wäre vielleicht ein großer Schritt zur Minderung jenes Übelstandes getan. Der Hoffnung, daß er jemals ganz beseitigt werden könnte, wagen wir uns nicht hinzugeben. Dies sei einer fernen Zukunft überlassen. Wir wären glücklich, wenn es uns gelänge, den Weg zu finden, der aus dem trostlosen Irrgarten ins Freie deutet. Aber dieser Weg ist steinig und mit fast undurchdringlichem Gestrüpp überwuchert, und es ist fraglich, ob er jemals ganz gangbar gemacht werden könne.

Denn so wie die Prinzipien der reinen Vernunft nur erkannt, aber nicht empirisch aufgezeigt werden können, weil sie a priori im Besitz einer jeden Vernunft sein müssen, so verhält es sich auch mit den Prinzipien der reinen Schauspielkunst. Darum werden wir uns damit

begnügen müssen, vor allem einmal ihre Existenz festzustellen. Ihre praktische Anwendung in jedem Einzelfall ist schwer. Dazu bedarf es einer eigenen Veranlagung, die nicht gelehrt werden kann, die gepflegt sein will.

Jeder Darsteller müßte die Veranlagung besitzen, die Prinzipien der reinen Schauspielkunst intuitiv zu befolgen, weil ohne sie kultivierte Schauspielkunst nicht möglich ist. Aber auch jeder Kritiker müßte um diese Regeln wissen, um für sein Urteil einen sichern Maßstab zu haben.

Nun könnte es scheinen, als rechnete das Beherrschen der reinen Regel zur schauspielerischen Veranlagung, wie etwa das Gehör zur musikalischen. Aber wir wissen schon aus den beiden Definitionen für die Schauspielkunst, daß dem nicht immer so zu sein braucht. Tatsächlich gibt es eine Unzahl guter, ja auch viele hervorragende Darsteller, die von den reinen Regeln ihrer Kunst wenig oder gar keine Ahnung haben.

7.

Wir hoffen nunmehr, daß wir unsere Berechtigung, die reine Schauspielkunst als etwas von der eigentlichen Schauspielkunst Gesondertes aufzufassen und dementsprechend hier einzuführen, im Vorhergehenden ausreichend dargetan haben. Wir fühlen aber jetzt die Verpflichtung, den Gebrauch, den wir künftig von diesem Begriffe zu machen gedenken, durch eine deutlichere Bestimmung zu legalisieren. Wir werden damit auch zugleich unsere Befugnis nachweisen, das Vorhandensein einer reinen Kunst nur allein in bezug auf die Schauspielkunst zu konstatieren.

Wenn wir uns alles, was über die andern schönen Künste und besonders über ihr Verhältnis zum Objekt gesagt worden ist, ins Gedächtnis rufen, können wir bei einiger Überlegung folgende eigenartige und wichtige Feststellung machen: Die in erster Linie subjektiven Künste haben überhaupt kein Objekt a posteriori. Sie sind schöpferische Künste und erschaffen sich ihr Objekt

a priori selbst. Wählen sie eine Vorlage in der Natur, wie wir es zum Beispiel bei den bildenden Künsten sehen, so liegt schon in der Möglichkeit einer freien Wahl etwas subjektiv Selbständiges. Darüber hinaus aber haben sie noch das Recht, ja geradezu die Verpflichtung, das gewählte Objekt der Individualität des Künstlers entsprechend zu erkennen oder zu „sehen" und es demgemäß zu formen.

Bei allen in erster Linie objektiven Künsten aber ist das Objekt der reproduzierenden Kunst von der ihr entsprechenden selbständigen Kunst gegeben, d. h. Objekt und Produkt liegen stets innerhalb derselben Kunstgattung.

Zur kürzeren Bezeichnung dieses Phänomens und für die bequeme spätere Verwendung wollen wir dafür den Begriff des „entogenen Objekts" aufstellen.

Jedes Objekt einer Kunst, das seinen Ursprung in derselben Kunst findet, nennen wir entogen.

Jedes Objekt einer Kunst, das seine Entstehung einer andern Kunst verdankt, nennen wir exogen.

Wenn z. B. ein Maler das Werk eines andern Malers kopiert, ist sein Objekt, das ist das zu kopierende Gemälde, entogen. Ebenso verhält es sich, wenn statt des Malers der Radierer ein Gemälde kopiert. Auch hier liegt eine Entogenie des Objekts vor. Denn Radieren, Holzschneiden und Stechen sind Nebenkünste der Malerei und werden mit dieser gemeinsam unter den Begriff der Flächenkunst zusammengefaßt. Das zu kopierende Gemälde ist aber gleichfalls ein Produkt der Flächenkunst, liegt also innerhalb derselben Kunstgattung, d. h. es ist entogen.

Dieselbe Erscheinung sehen wir bei allen andern in erster Linie objektiven Künsten.

Im Gegensatz hierzu zeigt sich uns die Schauspielkunst.

Ihr Objekt, das Dichtwerk, liegt nicht innerhalb der Schauspielkunst. Es gehört zur Poesie, also zu einer ganz andern Kunstgattung. Wir können es daher nicht entogen, sondern müssen es exogen nennen.

In dieser Exogenie des Objekts haben wir endgültig jenes dritte Merkmal gefunden, das die Schauspielkunst

weder in die Zahl der schöpferischen, noch in die der reproduzierenden Künste einzureihen gestattet.

Das Merkmal der schöpferischen Künste besteht darin, daß sie sich ihr Objekt a priori selbst erschaffen.

Das Merkmal der reproduzierenden Künste sehen wir in der Nachahmung des entogenen Objekts.

Das Merkmal der Schauspielkunst ist die Exogenie ihres Objekts.

Diese Exogenie des Objekts ist ein untrügliches Spezifikum der Schauspielkunst und unter allen Künsten nur ihr eigen.

Das Verhältnis nun aber der Schauspielkunst zu ihrem exogenen Objekt ist das Wesen der reinen Schauspielkunst.

Mit dieser Definition sagen wir zugleich, daß es außer hinsichtlich der Schauspielkunst keine reine Kunst in unserm Sinne gibt, da letztere die Exogenie des Objekts voraussetzt, die aber bei allen andern Künsten, weil diese entweder gar kein eigentliches oder ein entogenes Objekt haben, nicht vorhanden ist.

8.

Wem die der Schauspielkunst gestellte komplizierte Aufgabe, die in ihrer Eigenart von beispielloser Strenge ist, noch nicht einleuchten will, der versuche einmal die Erfüllung desjenigen, was er gedankenlos vom Komödienspiel fordert, von einer andern Kunstgattung zu verlangen, angenommen von der Malerei. Er gebe der entogenen Kunst des Kopierens eine exogene Aufgabe, d. h. er fordere von einem Maler, daß dieser mit Hilfe seiner eigenen Kunst ein Produkt der Bildhauerei, z. B. eine Statue reproduziere. Das Resultat wird nie und nimmer eine Reproduktion, es würde stets das Fazit einer schöpferischen Kunst sein; weil die Bedingungen der Reproduktion von einer fremden Kunst nicht erfüllt werden können. Die Statue steht im Raume. Der Maler kann deshalb beides, Raum und Statue, und ihr gegenseitiges Ver-

hältnis zueinander nur mit eigenmächtiger Stimmung und persönlichem Temperament wiedergeben. Die Bedingung der Identität von Objekt und Produkt fällt demnach von vornherein fort. Aber nicht einmal die Forderung der Ähnlichkeit in bezug auf die Statue selber kann erfüllt werden. Denn der Satz von der Ähnlichkeit verlangt eine Übereinstimmung in den Verhältnissen. Da der Maler aber proportional und perspektivisch malt, je nach dem Standpunkt, von dem aus er das plastische Objekt sieht, werden die Verhältnisse seines Produkts mit denen der Statue niemals übereinstimmen können. Ist doch diese nach den Gesetzen der menschlichen Anatomie gebildet, während das Gemälde nur nach den Regeln der Optik angefertigt werden kann.

Die Unmöglichkeit dieser Aufgabe ist also offenbar. Von keiner andern Kunst wird etwas Ähnliches verlangt außer von der Schauspielkunst, und sie kann den Anforderungen, wenn überhaupt, nur mittels ihrer reinen Prinzipien genügen.

Aber auch der Zuschauer kann das darstellerische Produkt nicht anders als nach diesen reinen Prinzipien richtig beurteilen.

Man wird sich diese Erscheinung auch auf folgende Weise verdeutlichen können:

Unter einer reinen Kunst verstehen wir nach Absatz 6 die Prinzipien, unter denen Kunst überhaupt möglich ist. Demzufolge müßten es Prinzipien sein, die sich auf die Idee der Kunst und nicht auf die Veranlagung des Künstlers beziehen. Diese kommt als etwas Selbstverständliches nicht in Betracht. Andererseits aber gibt es ja außer der Veranlagung zur Ausübung der Kunst keine andere primäre Vorbedingung der schöpferischen Kunst, also überhaupt keine reine schöpferische Kunst.

Da aber alle reproduktive Kunst entogen ist, bedarf es zur durchdringenden Erfassung des Objekts ebenfalls keines weiteren Prinzips als der Veranlagung in der betreffenden Kunst. Somit gibt es in unserem Sinne auch keine reinen reproduzierenden Künste.

Nur die Schauspielkunst, durch die Exogenie ihres Objekts, macht von dieser Regel eine Ausnahme, da sie auf einen Gegenstand zurückgreift, der seine Existenz einer ganz andern Kunst verdankt und dem sie mit der schauspielerischen Veranlagung, d.h. der Begabung, ein dramatisches Geschehen und ein an ihm beteiligtes Einzelwesen sinnlich vollkommen wahrnehmbar darzustellen, allein nicht beikommen kann.

Soll das Ergebnis nicht sozusagen in der Luft hängen und nicht gegen die dichterischen Absichten ausfallen, muß sie die Bedingungen erfüllen, die keine Frage des Talents sind, sondern in dem prinzipiellen Verhältnis der Schauspielkunst zum darzustellenden Dichtwerk liegen, also die Bedingungen der reinen Schauspielkunst.

In allen Künsten braucht man zur Aufstellung von Grundsätzen die Anschauung und zu dieser die Beispiele aus der betreffenden Kunst, wie man sie bis zur Zeit kennt. Neue Grundsätze zu einer alten Kunst werden nicht aufgestellt. Es sei denn von einem die Kunst umgestaltenden, neuschaffenden Genie. Genau so verhält es sich mit der Schauspielkunst.

Anders mit der reinen Schauspielkunst.

Ihre Gesetze entspringen nicht der Erfahrung aus der Schauspielkunst, sondern sind die ersten Forderungen, unter denen Schauspielkunst überhaupt möglich ist. Zu ihrer Feststellung hilft uns kein Beispiel aus der Schauspielkunst. Sie liegen begründet in der Aufgabe, die der Schauspielkunst gestellt ist: ein Dichtwerk auf der Bühne darzustellen. Um sie zu erfassen, dürfen wir uns nicht auf die Schauspielkunst beziehen, sondern auf das zu verkörpernde Dichtwerk und ihr Verhältnis zu ihm.

Hierbei haben wir — im Gegensatz zu den in erster Linie objektiven Künsten — nicht einmal die Möglichkeit, das Produkt der Schauspielkunst mit seinem exogenen Objekt durch die Anschauung zu vergleichen. Wir bedürfen hierzu genau wie der Künstler selber bei der Herstellung seines Produkts einer ziemlich komplizierten abstrakten Vorstellung.

9.

Fassen wir noch einmal die Ergebnisse zusammen.

Wir begannen unsere Untersuchungen damit, daß wir hinsichtlich der Schauspielkunst eine Wirrnis in den Begriffen von Gut und Schlecht feststellten, die in uns den Wunsch nach größerer Klarheit rege machte. Wir fragten uns, warum dieser Wunsch so schwer zu erfüllen sei, und fanden die Erklärung in dem Umstand, daß sich die Schauspielkunst, obwohl eine unselbständige Kunst, dennoch weder bei den in erster Linie subjektiven noch bei den in erster Linie objektiven Künsten unterbringen lasse. Wir fanden, daß es in ihr noch ein drittes Merkmal geben müsse, und entdeckten dieses in der Exogenie des darzustellenden Objekts. In diesem Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem exogenen Objekt erkannten wir das Wesen der reinen Schauspielkunst.

Hiermit können wir den theoretischen Teil unserer Abhandlung über das Wesen der reinen Schauspielkunst beschließen.

Wir sind davon überzeugt, daß es uns gelungen ist, auch dem Nichtfachmann eine ausreichende Anschauung von der Sonderstellung des Komödienspiels innerhalb des Systems der Künste gegeben zu haben. Ebenso hegen wir die Zuversicht, daß uns der neu eingeführte Begriff der reinen Schauspielkunst selbst von der akademischen Kunstästhetik nicht allzu übel vermerkt werden wird. Wir haben aber die Befürchtung, ja mehr noch, die Erfahrung, daß man die Vorstellung einer reinen Kunst als Spezifikum der Schauspielkunst nicht gelten lassen wolle. Selbst sehr gescheite Köpfe machten dem Verfasser die Einwendung, daß es dann auch eine entsprechende reine Kunst des Musikspiels geben müsse und daß das Komödienspiel nach dieser Richtung keinen exzeptionellen Platz unter den andern Künsten beanspruchen könne.

Theoretisch und logisch ist dieser Einwand schon dadurch haltlos, daß das Musikspiel ein entogenes Objekt besitzt und der Begriff einer reinen Kunst in unserm Sinne die Exogenie des Objekts bedingt.

Aber die Entogenie im Musikspiel hat sich infolge des Mediums der Notenschrift der oberflächlichen Betrachtung bis heute anscheinend nicht so leicht entschleiern können. Es wurde ja auch unseres Wissens die Frage gar nicht aufgeworfen. So kam es, daß man sich irrtümlicherweise daran gewöhnt hatte, in dem Verhältnis zum Objekt bei der Schauspielkunst und beim Musikspiel etwas Verwandtschaftliches zu erblicken.

Deshalb lockt es uns, einen größeren Abschnitt in diesen Blättern der Feststellung des fundamentalen Unterschiedes zwischen der Schauspielkunst und dem Musikspiel einzuräumen.

Wir werden damit von selbst ein beträchtliches Stück in unserm eigentlichen Thema vorwärts gebracht, indem wir durch den Vergleich mit den entsprechenden Bedingungen bei der Musik auch den einzig gearteten Umformungsweg, den die Schauspielkunst über das Dichtwerk bis zur Vorstellung zurückzulegen hat, am klarsten erweisen werden.

Zweiter Abschnitt.

Erläuterung der reinen Schauspielkunst auf dem Wege des Vergleichs mit der Musik.

10.

Im Hinblick darauf, daß die Musik in ihrer Eigenschaft als schöpferische Kunst ihre instrumentale oder vokale Wiedergabe absichtlich befruchtet, können wir sagen, daß sie als Ganzes genommen zwei Geschlechter habe: Die männliche, befruchtende, schöpferische Musik und die weibliche, befruchtete, ausübende Musik.

Die Schauspielkunst hingegen ist nur eingeschlechtlich.

Hierin liegt der elementare Unterschied zwischen der Musik und der Darstellungskunst.

Die Tatsache, daß es keine männliche Schauspielkunst gibt, die die weibliche befruchtet, sollte schon zur Genüge beweisen, daß es nicht angeht, das Komödienspiel eine weibliche oder reproduzierende Kunst im verkleinernden Sinne zu nennen. Es ist eine im höheren Sinne weibliche Kunst und ihr Gatte, die Poesie, ist nicht ihresgleichen. Er stammt aus andern, höheren Regionen. Die Kinder, die dieser Ehe entsprießen, schon der Vorgang ihrer Zeugung sind daher nicht so ohne weiteres sinnfällig zu erkennen, wie etwa Ähnliches in andern Künsten. Denn zur Beurteilung dieses Vorgangs fehlt uns die Anschauung, ein Hilfsmittel, das in der Malerei, der Bildnerei und, wie wir sehen werden, auch in der Musik ausreichend vorhanden ist.

Die Eingeschlechtlichkeit der Schauspielkunst und ihre Abhängigkeit von der Dichtkunst sind keineswegs das Kennzeichen einer untergeordneten Stellung innerhalb der andern Künste, im Gegenteil: wir möchten hier, falls uns das Bild von der Befruchtung durch ein Wesen höherer Art gestattet bleibt, an die klassischen Sagen der alten Griechen erinnern. Denen zufolge waren es nicht die schlechtesten Mädchen des Landes, die sich mit den Göttern paarten, und vom ewigen Jupiter heißt es, daß er bei seinen irdischen Liebesabenteuern seine Wahl nur unter den Königstöchtern getroffen habe.

II.

Wenn wir den Satz aufstellen, daß es keine männliche Schauspielkunst gibt, die die weibliche befruchtet, so denken wir dabei an eine absichtliche Befruchtung. Selbstverständlich treffen wir auch auf dem Theater wie in jeder andern Kunst eine Befruchtung ganzer Generationen durch die großen Meister. Diese Beeinflussung durch das überragende Genie, das seiner Zeit den Stempel aufdrückt, ist eine so natürliche und notwendige, daß wir uns mit ihr nicht eingehender zu beschäftigen brauchen.

Es gibt aber darüber hinaus auch eine Schauspielkunst, die sich in ihren Beziehungen zum Objekt ähnlich verhält wie die kopierende Flächenkunst zum Gemälde oder die ausübende Musik zur Komposition: Es ist dies die sogenannte Schauspielerkopie, die Fähigkeit eines Mimen, einen andern Darsteller in den Produkten seiner Kunst so nachzuahmen, daß kein oder doch nur wenig Unterschied wahrgenommen werden kann. Hier hätten wir also auch in der Schauspielkunst eine Entogenie des Objekts. Aber diese entogene Schauspielkunst, die unmittelbar weder auf ein Objekt der Dichtkunst noch auf die Natur zurückgreift, die vielmehr selbst durch eine fremde schauspielerische Leistung verursacht worden ist, bildet nur eine nicht allzu hoch zu bewertende Spezialität innerhalb des Komödienspiels, die für die

Darstellungskunst im höheren Sinne gar nicht in Betracht kommt. Der Vorwurf des „Kopierens“ ist geradezu der ärgste Schimpf, der einem ehrgeizigen Darsteller widerfahren kann. Eine solche entogene Darstellungsweise, so vollendet und verblüffend sie auch zu Tage treten mag, nimmt also innerhalb der Schauspielkunst eine nur untergeordnete Stellung ein und wäre analog der Kunst des Bilderkopierens, der Skulptur nach einer gegebenen plastischen Vorlage, dem Radieren, Stechen, Schneiden nach einem vorhandenen Gemälde und dem absoluten Musikspiel zu bewerten.

Was die beiden ersten Kunstübungen betrifft, so deckt sich unsere Feststellung mit der allgemeinen Auffassung, und die Bewertung wird in diesem Falle nur durch den persönlichen Geschmack des einzelnen jeweilig eine abstufende Einschränkung erfahren.

Bezüglich der reproduzierenden Graphik aber und des absoluten Musikspiels werden die Freunde schöner Stiche und Radierungen und die Millionen, denen die Kunst eines Paganini, eines Franz Liszt, eines Rosenthal usw. unvergeßliche Stunden schuf, gegen eine Minderbewertung energisch Verwahrung einlegen.

Und mit Recht.

Denn bei der reproduzierenden Graphik liegt nur eine mittelbare, keine unmittelbare Entogenie des Objekts vor. Das Gemälde als Vorlage für den Kupferstecher muß von diesem erst in eine zwar innig verwandte, aber doch wesentlich verschiedene Art der Flächenkunst übersetzt werden. Ebenso ist der Musiker meist nicht in der Lage, sein entogenes Objekt unmittelbar aufzunehmen, d. h. es zu hören, sondern er erkennt es nur m i t t e l b a r durch die Notenschrift.

Durch diese Umwege, die die reproduzierenden graphischen Künste und das Musikspiel von der Befruchtung bis zur Schaffung des Produkts zurücklegen müssen, ein Verfahren, das dem Subjekt des Künstlers Gelegenheit zur größeren Entfaltung bietet, erheben sie sich beide weit über ihre andern in erster Linie objektiven Schwestern.

Aber die Ausnahmestellung der Schauspielkunst, die sich auf weit größerem Umwege zu ihrem Objekt durcharbeiten muß, können sie nie und nimmer erschüttern.

Bei den reproduzierenden graphischen Künsten wird die Schwierigkeit der Übersetzung in eine andere Art der Flächenkunst durch die Anschaulichkeit aufgehoben, mit der das entogene Objekt in allen seinen Teilen gleichzeitig und harmonisch dem Künstler während der Arbeit vor Augen steht.

Durch diesen Umstand wird hier der Weg der Umformung fast noch leichter verständlich als bei der entogenen Schauspielkunst, die zur Reproduktion ihres Objekts auch noch das Gedächtnis zu Hilfe rufen muß.

Wir werden sehen, daß es sich im Musikspiel ähnlich verhält und daß bei ihm der Weg der Umformung trotz seiner unbestrittenen Kompliziertheit von demjenigen beim Komödienspiel gerade im entscheidenden Punkte aufs schärfste unterschieden ist.

12.

Der Komponist schreibt für den Musikspieler;
der Dichter schreibt nicht für den Schauspieler.

In diesem Fundamentalsatz finden wir die abweichenden Bedingungen, die vom Musikspiel und von der Schauspielkunst auf ihrem Umformungswege vom Notenblatt zum musikalischen Vortrag, bzw. vom Buch zur Vorstellung schon von vornherein zu erfüllen sind.

Der erste Teil des Satzes ist selbstverständlich. Der zweite Teil enthält einen scheinbaren Widerspruch. Dieser wird jedoch sofort aufgehoben, wenn wir den Satz anders fassen:

Der Komponist schreibt Musik;
der Dichter schreibt Dichtung.

Wäre es anders und schlösse der Satz, daß der Dichter Dichtung schreibt, nicht den Satz aus, daß er für den Schauspieler schreibe, könnten wir ja auch so sagen:

Der Komponist schreibt Musik;
der Dichter[1]) schreibt Schauspielkunst oder Theater oder wie man will.

Dies wäre aber widersinnig. Wir erkennen, welchen Vorteil es bringt, zwischen der Entogenie des Objekts und dessen Exogenie scharf zu unterscheiden.

Der Umstand, daß man bis heute oft der Meinung war, der Dichter schreibe für den Schauspieler, ja daß die Dichter selber und auch ihre Darsteller manchmal noch immer in derselben irrtümlichen Vorstellung befangen sind, kann an der Richtigkeit des Fundamentalsatzes nichts ändern. Jene falsche Vorstellung ist immer der Grund von Enttäuschungen auf Seiten des Dichters und von Ärger und Kummer auf Seiten des Darstellers während des Umformungsweges gewesen. Sie zeitigte auch meist die schiefen Resultate nach der vollendeten Aufführung.

Die neueren Dichter versuchen den unvermeidlichen Übelständen durch reichere und reichlichere Regiebemerkungen abzuhelfen. Natürlich ohne Erfolg. Es ist, als ob ein Maler einem Bildhauer Vorschriften machte. Das Äußere, Selbstverständliche, also Unwesentliche wird seine Geltung haben. Im Wesentlichen werden sie versagen.

Aber selbst wenn ein Dichter, was selten der Fall ist, die Schauspielkunst technisch — und nicht etwa nur theoretisch oder kritisch — vollkommen beherrschte, wäre er wegen der Verschiedenheit zwischen der Dichtkunst und dem Komödienspiel gar nicht imstande, für den Darsteller so zu schreiben, wie etwa der Komponist für den Musikanten. Er wäre es auch dann nicht, wenn zur Bezeichnung darstellerischer Einzelheiten noch neue und vollkommene Zeichen erfunden würden und der schon

[1]) Der Einfachheit und Kürze halber sagen wir nur Dichter und nicht dramatischer Dichter, da es sich ja hier nur um diesen handeln kann. Auch die dramatische Dichtung ist Dichtung und nicht etwa Theater oder Schauspielerei. Andernfalls ist es auch möglich, daß eine nicht dramatische Dichtung von Schauspielern dargestellt werde, wie z. B. eine in Dialogform geschriebene Novelle oder ein Gedicht. (Schillers „Glocke“!)

bestehende Unfug, dramatische Dichtungen mit Regiebemerkungen zu spicken, so weit getrieben würde, daß ihre Lektüre, die schon jetzt öfters eine Strafe bedeutet, geradeaus zu einer unerträglichen geistigen und seelischen Qual würde.

Denn alle exogenen Vorschriften sind zufällig und daher unzuverlässig. Nur entogenen Anweisungen kann ohne Bedenken genau entsprochen werden. Die Notenschrift ist eine solche. Der größte Ehrgeiz des guten Musikanten ist es, die entogenen Zeichen exakt zu befolgen. Daher wirken auch die großen Meister des Musikspiels, die neben ihrer oder, richtiger, durch ihre eminente Technik die Fähigkeit besitzen, die Vorschrift des Musikschöpfers aufs gewissenhafteste wiederzugeben, so erzieherisch und traditionsbildend. Wir wissen, daß es das Bestreben nicht der schlechtesten Tonkünstler ist, ein Musikstück getreu, wie es dieser oder jener Meister gespielt hat, zu Gehör zu bringen. Des Musikers erste Pflicht ist die sorgfältige Reproduktion. Erst in zweiter Linie kommen die abgestufte Stärke der Empfindung und die steigerungsfähige Schönheit der Ausführung, nach denen seine Leistung bewertet wird.

Ein Darsteller aber, der aus Mangel an eigener Persönlichkeit in irgend einer Rolle einen Kainz oder einen Bassermann kopieren würde, dürfte sich dessen niemals laut rühmen. So verpönt ist die entogene, d. h. wirklich reproduzierende Spielweise in einer Kunst, die nach der landläufigen Auffassung noch heute vielfach für eine reproduzierende gehalten wird. Wäre sie es und schriebe der Dichter tatsächlich für den Schauspieler, so könnte eine entogene Darstellung diesen niemals herabwürdigen.

13.

Der Dichter schreibt nicht für den Darsteller.

Trotz seiner ausführlichen Regiebemerkungen!

Wären sie wirklich das, wofür man sie allgemein bisher gehalten hat und wofür sie der Dichter selber hält, d. h.

entogene Vorschriften wie diejenigen des Komponisten, so müßten sie ausnahmslos zu befolgen sein. Das sind sie aber nicht, und dadurch wird ihr Verläßlichkeitswert für die Schauspielkunst ein fraglicher. Zuverlässig sind sie nur, soweit sie sich auf die äußeren Bedingungen beziehen. Praktische Vorschriften wie: — tritt auf — geht ab — beiseite — abgewendet — erhebt sich — lüftet den Hut — blickt ihn an — usw. usw. sind genau innezuhalten.

Im Augenblick aber, wo sie Empfindungen und Gefühlsäußerungen bezeichnen wollen, verlieren sie ihre Exaktheit. Sie haben dann nur noch die Möglichkeit, Anweisungen im großen und ganzen zu sein. So sind Anordnungen wie: — liebenswürdig — zornig — wütend — fröhlich — lebhaft — bedenklich — usw. usw. für die Schauspielkunst höchst willkommene Hilfen, aber niemals Vorschriften. Sie wären es nur dann, wenn sie auch den Grad der Liebenswürdigkeit, des Zornes, der Wut, des Frohsinns, der Lebhaftigkeit, der Bedenklichkeit usw. präzise angeben würden. Dies können sie jedoch nicht und — was häufig übersehen wird — dies dürfen sie auch nicht. Der Komödienspieler ist kein abgestimmtes Musikinstrument. Er ist eine eigene Persönlichkeit, eine selbständige Natur, je bedeutender, desto ursprünglicher, je wirkungsvoller, desto vereinzelter. Von solchen Naturen gibt es nicht zwei, die sich gleichen. Es gibt also auch nicht zwei, die einen festgelegten Grad von Gefühlsstärke in gleicher Weise wiedergeben würden.

In der Musik bedeutet der Positiv die gewöhnliche Stärke des Tons oder der Empfindung eines gegebenen Instrumentes. Der Komperativ und der Superlativ sind die Steigerung dieser Stärke. Es verlangt z. B. das fff geschriebene Fortissimo die letzte Kraft, zu der das betreffende Instrument fähig ist und umgekehrt das ppp die geringste. Vom ausübenden Musikanten wird verlangt, daß er das Letzte aus seinem Instrument herausholt.

Bei der Schauspielkunst ist der Positiv infolge der unzähligen Individualitäten eine unbekannte Größe. Der

Komperativ und der Superlativ sind demgemäß Steigerungen dieser Unbekannten. Aber zu dieser Unbekannten X gesellt sich noch eine zweite Unbekannte Y, das ist die dichterische Figur, die von X gestaltet wird. Die Steigerungen bedeuten hier fast nie die Steigerungen allein, deren der Schauspieler fähig ist, sondern beziehen sich meist auch noch auf die darzustellende Figur. So wird zum Beispiel die stärkste Empörung eines Professors der Theologie auf der Bühne erheblich anders gezeigt werden müssen als dieselbe Empfindung bei einem Schwerathleten.

Alle Regieanweisungen, soweit sie nicht praktische Vorschriften sind, haben nur relative Geltung und werden von trefflichen Schauspielern je nach ihren eigenen Mitteln und ihrer Individualität stets eingeschränkt oder gesteigert werden müssen. Den nicht ganz sattelfesten Komödianten werden sie in der Regel nur verwirren.

Noch schlimmer steht es für den Darsteller, wenn ein Autor auch noch die Mittel angibt, durch die er die gewollte Gefühlsäußerung hervorgebracht wissen will. Die Mittel der einzelnen Darsteller sind verschieden. Was dem einen recht ist, ist dem andern nicht billig. Der Dichter, der auf Grund seiner Phantasie oder mit der Vorstellung eines bestimmten Schauspielers oder in Erinnerung an einen erlebten Vorgang in einer Regiebemerkung z. B. das Entsetzen schildert, wie er es dargestellt haben will, kann auf den Proben zweierlei erleben: Steht er einer schauspielerischen Größe gegenüber, die ihre Mittel kennt und sich ihrer Stärke und ihrer Hemmungen wohl bewußt ist, wird er in zehn Fällen gegen einen, wenn er sie die betreffende Stelle spielen sieht, ausrufen: „Ganz anders, als ich es mir gedacht habe, aber trotzdem wunderbar!" Hat er es aber mit einem Durchschnittsschauspieler zu tun, der sich die Regiebemerkung sklavisch zu befolgen bemüht, wird er oft nach langem Hin- und Herprobieren, wenn er eingesehen hat, daß solche Dinge auf dem Papier und in der Einbildung ganz anders aussehen als in Wirklichkeit, auf das Innehalten seiner Vor-

schrift verzichten und in praktischer Arbeit zum Erzielen der von ihm beabsichtigten Wirkung neue, einfachere Wege suchen.

Denn die literarische Fähigkeit, die in der Anregung der Einbildungskraft des Lesers beruht, verpflichtet ja gar nicht zur vollendeten Beherrschung der schauspielerischen Technik. Je bewanderter ein Autor in den Möglichkeiten der Schauspielkunst ist, desto spärlicher werden seine Gefühls- und Stimmungsanweisungen sein. Der große Dichter gibt der Bühne das Material im gesprochenen Wort und beschränkt sich auf die oben erwähnten praktischen Angaben; wo das Wort nicht ausreicht, die Schauspielkunst vor Mißverständnissen zu bewahren, gebraucht er nur die notwendigsten Hilfen beim Bezeichnen der Empfindungen.

Darum finden wir auch bei den Klassikern, besonders bei Shakespeare, fast nur praktische Regiebemerkungen für Auftritte, Abgänge und stumme Handlungen. Ebenso verfahren auch die großen Dramatiker unserer Zeit. Strindberg z. B., dessen praktische Regieangaben trotz des oft Unerhörten, was sie der Schauspielkunst vorschreiben, so gut gesehen sind, daß sie vom Darsteller blind befolgt werden können, verläßt sich bezüglich der Stimmung und der zu äußernden Gefühle völlig auf seinen Dialog. Nur ein vielsagender Gedankenstrich oder ein Absatz im Druck zeigt der Schauspielkunst an, daß hier und dort ein darstellerischer Einfall die Lücke zwischen zwei Stimmungen oder Gedanken überbrücken muß.

Wie unzuverlässig für die Schauspielkunst alle exogenen Vorschriften sind und dies um so mehr, je deutlicher sie sein wollen, könnten wir an zahlreichen Beispielen, vornehmlich aus den Werken der allerjüngsten Schriftsteller, erweisen. Dies würde jedoch weit über unsern Rahmen hinausgehen. Die Erkenntnis aber, daß selbst den Regiebemerkungen Schillers, des Dramatikers kat' exochen nicht genau entsprochen werden kann, wird auch diejenigen überzeugen, die sich vielleicht noch immer gegen die Wahrheit des Fundamentalsatzes sträuben.

Im fünften Akt der „Räuber", wenn Karl nach dem erschütternden Auftritt mit seinem Vater die zurückkehrenden Spießgesellen erblickt und die Nachricht vom freiwilligen Tod seines Bruders vernimmt, entspannt sich sein bis aufs äußerste erregtes Gemüt in den Worten:

„Habe Dank, Lenker der Dinge."

Schiller macht hierzu die Regiebemerkung: „froh emporhüpfend." Man denke sich in dieser Situation einen „froh emporhüpfenden" Karl Moor. Welch ergreifender Anblick!

Literarisch ist diese Illustrierung wohl zu verstehen: der Dichter will seinen Helden aus der dumpfen Niedergeschlagenheit zur sonnigsten Heiterkeit führen, um ihn im nächsten Augenblick durch den Anblick Amaliens wieder in tiefste Verzweiflung zu stürzen. Also könnte sich die Anweisung auf Karls Seelenstimmung beziehen und brauchte nicht wörtlich genommen zu werden.

Aber diese Auslegung ist eine willkürliche. Im Buche steht: „Räuber Moor, froh emporhüpfend. Habe Dank, Lenker der Dinge." Ergo müßte der Darsteller, falls der Dichter wirklich für ihn geschrieben hätte, an dieser Stelle froh emporhüpfen. Die Wirkung, die er damit erzielen würde, ist nicht schwer zu erraten.

Trotzdem wäre es denkbar, daß ein schauspielerisches Genie selbst diese merkwürdige Regieangabe zu befolgen wagen dürfte, ohne komisch zu wirken. Dann müßte es aber, um nach der großen Szene mit seinem Vater den plötzlichen Übergang zur „hüpfenden" Fröhlichkeit, den man geistig hinnimmt, der aber materiell nicht darstellbar ist, einigermaßen begreiflich zu machen, ein langes stummes oder lautes Spiel einlegen. Für diesen mimischen Vorgang findet sich aber nicht der geringste Anhaltspunkt im Text.

Um die entsprechenden Verhältnisse in der Musik vergleichsweise heranzuziehen, brauchen wir nur die Frage aufzuwerfen, ob bei der Wiedergabe einer Bachschen Komposition heute nach mehr als hundertfünfzig Jahren die exakte Befolgung irgend einer ihrer Vorschriften eine

unkünstlerische oder gar komische Wirkung erzielen könnte. Die Frage würde von jedem Musiker mit einem glatten Nein beantwortet werden. Quod erat demonstrandum.

14.

Der Dichter schreibt nicht für die Bühne.

Der Dramatiker schreibt zwar mit Berücksichtigung der Bühne, d. h. er dichtet einen Vorgang, der sich in seinen äußeren Bedingungen auf der Bühne abspielen kann, aber nicht einmal immer abspielen soll. (Vgl. Götz und Faust, die von Goethe ursprünglich garnicht für das praktische Theater gedacht waren[1]).

In seinen inneren Bedingungen aber ist dieser Vorgang vom Theater unabhängig. Er gehorcht allerdings den Gesetzen des Dramas. Doch diese Gesetze sind wandelbar. Sie können von einem dichterischen Genie jederzeit umgestoßen werden. Und sie werden es auch. Sie sind nicht von den Bedingungen der Bühne diktiert, sondern machen der Bühne ihre Vorschriften, d. h. sie verpflichten sie zu einer Lösung der ihr gestellten neuen Aufgabe.

Die deutschen Romantiker, dann die Realisten, später Ibsen und Strindberg und zuletzt die Expressionisten sind hierfür ein beredtes Beispiel. Sie alle haben ihr zeitgenössisches Theater vor neue Probleme gestellt. Aber im Gegensatz zu den bahnbrechenden Komponisten, die für ihre Intentionen vorhandene Instrumente benutzten oder neue vorschrieben, überließen sie es der Bühne, sich Material und Methoden für die Bewältigung der bisher unbekannten Aufgabe selbst zu suchen.

Gerade diese Aufgabe, die der Dichter im Drama stellt und die er selbst für die praktische Bühnendarstellung nicht löst, beweist, daß er letzten Endes nicht für die Bühne schreibt. Andernfalls müßte er sich ja von der

[1]) Frau Rat Goethe an den Schauspieler Grossmann, 1781: „Meinem Sohne ist es nicht im Traume eingefallen, seinen Götz für die Bühne zu schreiben."

Bühne die Gesetze diktieren lassen, wie es allerdings hinsichtlich der äußern Bedingungen oft der Fall ist. Aber auch dies geschieht keineswegs allgemein. Jedenfalls seltener, als man gewöhnlich annimmt.

Wir sehen z. B. bei Shakespeare die einzelnen Akte in zahlreiche Verwandlungen gegliedert. Der Schauplatz ist bald eine Heide, bald ein Palast, jetzt ein Schlachtfeld, unmittelbar darauf ein Zelt, nun ein Wald und dann ein Schlafgemach usw.

War die Bühnentechnik vor dreihundert Jahren schon so weit fortgeschritten, um einige Dutzend Verwandlungen in den wenigen Stunden einer Vorstellung zu bewältigen? Selbst wenn wir annehmen, daß die Theateraufführungen im Elisabethanischen Zeitalter eine um vieles längere Dauer hatten als heute, durfte es dann ein Theaterdichter wagen, die Stimmung seines geschlossenen Werkes durch unzählige Szenchen zu zerreißen, die sicherlich kürzer sein mußten, als die zum gewissenhaften Umbau notwendigen Zwischenpausen? Er durfte es nicht. Die Technik der Bühne war damals noch eine primitive. Darum half sie sich, wie man weiß, auch mit primitiven Mitteln. Nur auf den Schauplatz der Hauptaktionen legte sie einigen Wert. Dieser wurde schlecht und recht der derzeitigen Anspruchslosigkeit gemäß nach Bedarf verändert, während auf der Vorderbühne die kleinen Szenen oft nur durch Tafeln mit den betreffenden Aufschriften von der Straße in ein Zimmer und von diesem in einen Wald usw. verlegt wurden. Kann man unter solchen Umständen behaupten, daß der Dichter hinsichtlich der äußeren Bedingungen seiner Dramen für die Bühne geschrieben habe?

Wären die Angaben seiner Schauplätze nicht absolute Dichtung, sondern auch regelrechte Bühnenanweisungen, so würden sie eine glatte Unmöglichkeit darstellen. Dann wären sie ja Anweisungen für etwas, was damals gar nicht ausgeführt werden konnte. Hingegen: hätte die Bühne dem Dichter ihre Gesetze diktiert, d. h. hätte Shakespeare für die Bühne geschrieben, so müßten wir in Macbeth

etwa lesen: 1. Szene. Hinterbühne geschlossen, Vorderbühne leer. Tafel mit der Aufschrift „offene Heide". — 2. Szene. Vorderbühne. Tafel mit der Aufschrift „Lager unweit Fores". — 3. Szene. Vorderbühne. Tafel mit der Aufschrift „offene Heide". — 4. Szene. Auf der Hinterbühne. Fores. Zimmer des Schlosses usw. usw.

Neuere Dichter geben zuweilen solche den augenblicklichen Stand der Bühnentechnik berücksichtigende Anweisungen. In diesem Fall ist ihnen, da sie praktische Vorschriften sind, allerdings zu entsprechen. Doch die Entwicklung der Bühnentechnik ist zu keiner Zeit abgeschlossen. Es könnten über kurz oder lang Erfindungen auf den Plan treten, die derartige Angaben illusorisch machten. Ein Schauspielhaus, das im Besitze von technischen Neuerungen wäre, würde dann mit Recht alle diesbezüglichen Vorschriften des Dichters achtlos beiseite schieben. Denn sie würden in diesem Falle trotz aller ihrer von uns angenommenen Raffiniertheit und Präzision doch nur einen Notbehelf dargestellt haben.

15.

Wir haben bisher aus der Erkenntnis, daß der Dichter eigentlich nicht für den Darsteller schreibt, die abweichenden Bedingungen unterschieden, die von der Schauspielkunst und dem Musikspiel zu erfüllen sind, noch ehe sie den eigentlichen Umformungsweg zu beschreiten beginnen.

Nehmen wir jetzt die zweite Fassung des Fundamentalsatzes

— Der Komponist schreibt Musik;
der Dichter schreibt Dichtung —

zum Ausgangspunkt unserer weiteren Untersuchungen, so können wir sagen:

Der Komponist schreibt für ihm gegebene Instrumente oder menschliche Stimmen.

Der Dichter erdichtet Figuren.

Oder den Satz folgerichtig erweitert:

Der Komponist schreibt für ihm gegebene Instrumente[1]), die von Musikanten gespielt werden sollen.

Der Dichter erdichtet Figuren, die von Schauspielern gespielt werden können.

Betrachten wir den Satz in dieser Form, so wird der fundamentale Gegensatz immer deutlicher.

Der Komponist gibt dem Musikanten auf jeden Fall eine Vorschrift, der Dichter stellt nebenbei dem Schauspieler eine Aufgabe.

Der Komponist schreibt für ihm gegebene Instrumente.

Das heißt: die Musik, die er in seinem Kopfe gebiert, ist — ob er will oder nicht — an das Wesen der vorhandenen Instrumente oder der menschlichen Stimme gebunden. Aber selbst, wenn er ein neues Instrument erfindet, um irgendeinen in seiner Phantasie zum ersten Male gehörten Schall auch andern Ohren vernehmbar zu machen, ist dieses Instrument in seinen Möglichkeiten genau begrenzt, und zwar von ihm selber begrenzt. Es kommt also im Effekt auf eins heraus, ob er es selbst erfunden hat oder ein anderer.

Der Komponist schreibt für ihm gegebene Instrumente, die von Musikanten gespielt werden sollen.

Nicht aber nur können. Nein, sie sollen gespielt werden. Musik, die nicht gespielt wird und daher auch nicht gehört wird, ist keine Musik. Wenigstens hat sie ihren Zweck verfehlt. Einmal ist fast jede Musik gespielt worden, öffentlich, sei es auch mit negativem Erfolg, oder vom Komponisten allein, wenn auch nur auf einem von ihm beherrschten Instrument. Technisch schwere oder mißverstandene Opern- und Orchesterwerke oder solche, die mit Recht oder durch ein Mißgeschick im Notenpult oder in den Verlagsarchiven ein verborgenes Dasein führen, sind ihrer eigentlichen Bestimmung entzogen. Dies gilt

---

[1]) Auch die menschliche Stimme, die in ihrem Umfang vom Baß bis zum Sopran aufs engste begrenzt ist, können wir in diesem Zusammenhang als Instrument auffassen.

auch für diejenigen unter ihnen, die einigen wenigen Bevorzugten zum genußreichen Studium dienen. Sie gelangen nie oder eben doch nur durch eine schließliche Aufführung zum Leben.

Denn der Musiker liest ein Musikstück nicht wie der Leser ein Buch, bei dem die Worte Dinge oder Begriffe assoziieren. Er assoziiert die Klänge der Instrumente und menschlichen Stimmen. Das Lesen dient hier als Notbehelf und nicht als Weg zu einer Realität.

Der Dichter erdichtet Figuren. Welch ein Unterschied von der Arbeit des Komponisten!

Beim Komponisten, trotz der unendlichen Fülle subjektiver Empfindungen, welch große Beschränkung in der Verwirklichung! Beim Dichter, welche unbeschränkten Möglichkeiten!

Er schreibt für kein Instrument, dessen tonaler Umfang begrenzt ist; für keine Singstimme, die vom Sopran bis zum Baß ihre genau bestimmten Schranken hat. Er gibt auch seinen Darstellern kein Instrument in die Hand, geschweige denn, daß er ihnen anzeigte, welche Töne anzuschlagen seien. Nein, er erdichtet lebendige Figuren; aber nicht nur aus der unversiegbaren Quelle der Wirklichkeit, sondern aus dem noch unermeßlicheren Reiche der Phantasie! Zum Überfluß erfüllt er diese Geschöpfe seiner Einbildungskraft jedes mit einem eigenen Innenleben und begabt es mit seiner Dichtersprache, die wiederum um vieles schrankenloser als die Sprache des Komponisten ist.

Man bemerkt, daß auch in der Reihenfolge der Konzeption ein diametraler Gegensatz besteht:

Der Komponist hört erst die Melodie und verteilt sie dann auf die Instrumente. Der Dichter sieht erst seine Figuren und erfüllt sie dann mit seiner Melodie, d. h. seiner Dichtersprache.

Daß manche Komponisten auf dem Klavier usw. komponieren, ist kein Beweis der Gleichzeitigkeit oder der umgekehrten Reihenfolge bei der Konzeption, da sie beim Finden neuer Melodien diese immer zuerst hören

müssen und das Instrument nur zur Kontrolle ihres inneren Gehörs benutzen.

Der Dichter erdichtet Figuren, die von Schauspielern dargestellt werden können.

Können, aber *nicht* unbedingt *müssen.*

Es ist unrichtig, wenn es heißt, daß ein unaufgeführtes Drama stets seinen Zweck verfehlt habe. Es gibt in jeder Literatur eine große Anzahl Dramen, die nie oder erst lange nach ihrem Entstehen aufgeführt wurden. Sonst könnte man nicht so oft von einer uneingelösten Ehrenschuld dem Dichter gegenüber sprechen. Nur das dichterisch wertlose Theaterstück hat seinen Zweck verfehlt, wenn es nicht gespielt wird, denn es ist allein auf dem Theater möglich und zählt nicht als Dichtung. Wie viele von uns kannten ihren Sophokles, ihren Goethe, ihren Schiller, ihren Shakespeare, ehe sie ihn auf der Bühne gesehen hatten! Ein dramatisches, für die Bühne bestimmtes Werk kann im Gegensatz zu einem Opus der Musik, selbst ohne gespielt zu werden, als Dichtwerk lebendig wirken. Andererseits hat uns das Beispiel von Goethes Faust gelehrt, daß eine für die Bühne nicht geschaffene Dichtung trotzdem auch auf dem Theater lebendig werden und bleiben könne.

Diese letzte Erscheinung kann doch nur so erklärt werden, daß es für die Schauspielkunst nicht ausschlaggebend ist, ob ein Werk für das Theater geschrieben sei oder nicht; präziser ausgedrückt, — da der Dichter gar nicht für die Bühne schreiben kann — ob er bei der Arbeit an seinem Werke die Aufführung vor Augen hatte oder nicht. Für die Möglichkeit der Aufführung kommt nur die Frage in Betracht, ob sein Werk den Gesetzen des Dramas entspreche. Diese sind aber nicht die Gesetze der Bühne, sie sind die Gesetze der dramatischen Dichtung. Mit ihnen hat sich die Bühne abzufinden, so gut sie es eben kann.

16.

Der Weg der Umformung vom Notenblatt zum Musikstück, bzw. vom Buch zur Vorstellung muß demnach beim Musikanten und beim Schauspieler auf grundverschiedene Weise verlaufen: In der Musik ist er vom Komponisten durch die Notenschrift genau vorgezeichnet und bis ans Ende zu verfolgen. Von der Dichtung bis zur Darstellung führt kein vorgeschriebener Weg. Er muß erst gefunden und während der Arbeit immer von neuem erobert werden.

Der Komponist schreibt für ihm gegebene Instrumente, d. h. er nimmt Rücksicht auf sie. Er kennt sie ihrem Umfang nach, in ihrer Klangfarbe und in ihrer Wirkung. Er stellt ihnen keine exogene Aufgabe, er macht ihnen eine entogene Vorschrift. Darum schreibt er auch in einer entogenen Sprache, die weder von jedem gelesen werden kann noch gelesen zu werden braucht. Er teilt jede seiner Schöpfungen in Takte ein, deren Länge er genau angibt, so daß diese vom Musikanten nach der Uhr oder nach dem Taktmesser kontrolliert werden können. Ebenso deutlich zeigt er vor jedem musikalischen Absatz den rhythmischen Wert der einzelnen Takte und jede seiner Veränderungen an. Innerhalb dieser festgelegten Abschnitte werden die Töne und Akkorde in ihrer Zeitdauer mit mathematischer Exaktheit bestimmt. Jede Abweichung, Verlängerung, Verkürzung durch ein entsprechendes Zeichen präzisiert. Unzweideutig ist die Lage jedes einzelnen Tones innerhalb der Tonleiter angegeben, die Art und Weise ihrer Verbindung untereinander und die Stärke, in der jeder Teil der Musikschöpfung wiedergegeben sein will.

Die Aufzählung aller Vorschriften, die man bis heute kennt und deren Bedeutung jedem ausübenden Künstler der Musik geläufig ist, würde ganze Bogen füllen.

Hierzu kommt noch, daß die Musik trotz ihres Ursprungs aus dem Gefühl und trotz ihrer unendlichen subjektiven Möglichkeiten dennoch an eine objektive, ja

sogar arithmetische Gesetzmäßigkeit gebunden ist. Diese Gesetzmäßigkeit gibt der subjektiven, schöpferischen Musik etwas Greifbares, Konkretes, so daß sie sich — ähnlich den Raumkünsten — sogar mechanisch vervielfältigen läßt.

Unter einer mechanischen Vervielfältigung dürfen wir in diesem Zusammenhang nicht etwa die phonographische verstehen. Der Phonograph als selbständige Erfindung, der jeden möglichen Ton auf physikalischem Wege unabhängig von irgendeiner Form der Notenschrift wiedergibt, indem er den Naturgesetzen parallel läuft, denen das menschliche und tierische Gehör unterworfen ist, hat mit dem, was hier zu erläutern ist, nichts zu tun. Es kommt hier für uns nur die Erfindung in Betracht, die Notenschrift auf eine Walze, Scheibe oder Rolle so zu übertragen, daß durch Öffnen von Ventilen oder in Bewegungsetzen von Hebeln das betreffende Instrument auf mechanischem Wege zum Spielen gebracht wird; ein Verfahren, das seine primitivste Form in der Drehorgel und seine bis jetzt vollendetste im Pianola gefunden hat. Diese mechanische Vervielfältigungsmöglichkeit der Notenschrift verdeutlicht uns den Unterschied zwischen der Sprache des Musikers und derjenigen des Dichters am besten.

Dadurch, daß man die Notenschrift so zu reproduzieren vermag, daß sie zur hörbaren Musik wird, erhellt, daß sie — objektiv betrachtet — schon Musik ist. Für die Sprache des Dichters kann es eine solche Vervielfältigungsmöglichkeit niemals geben. Denn sie enthält keine entogene Vorschrift, sie ist noch nicht Schauspielkunst, sie stellt dieser nur die exogene Aufgabe.

Man kann also eine Beethovensche Sonate nicht nur von d'Albert oder Rosenthal spielen lassen, sondern auch auf dem heute zu einer verhältnismäßigen Vollendung gelangten Pianola.

Daß hierbei das objektiv Richtige in ihr ziemlich vollkommen wiedergegeben wird, darüber herrscht wohl kein Zweifel. Wieviel vom Subjektiven dabei zu bringen ist, das zu beurteilen überlassen wir berufenen Musikern.

Uns genügt das Ergebnis, daß die Notenschrift dem Musikanten gewissermaßen ein Klischee seines Objekts zur Hand gibt, das ihn, falls er seine Kunst versteht, daran verhindert, das objektiv Richtige völlig mißzuverstehen. Und es ist unzweifelhaft, daß es ihm darüber hinaus als eine Mitteilung vom Musiker zum Musiker auch für das Gefühlsmäßige und Differenzierte einen großen Anhalt bietet.

17.

Der Dichter schreibt nicht für den Schauspieler.

Er schreibt für den Leser.

Die Phantasie des Aufnehmenden durch Worte und Satzgebilde zu beflügeln, seine Einbildungskraft so zu steigern, daß er wirklich zu erleben glaubt, was ihm der Dichter eingibt, ist dessen schönste Aufgabe. Das Mittel, mit dem er diese Wirkung erzielt, ist die Sprache.

Die vernehmbare Sprache vermittelt den Verkehr zwischen Mensch und Mensch.

Die stumme Sprache aber ist es, in der wir denken, fühlen, unsere Selbstgespräche halten, unsere geheimsten Pläne schmieden, kurz, durch die wir mit unserm eigenen Ich verkehren. Sie ist es, in der wir träumen und phantasieren. Darum ist auch der mit einem reicheren Innenleben als seine Umwelt begabte Dichter, der Meister der Träume und der Phantasie, ein Virtuose auf diesem stummen Sprachinstrument. Die Schrift jedoch, der er sich bedient, ist nicht ein Abbild seiner Dichtersprache, nicht einmal der einzelnen Worte, aus denen sie zusammengesetzt ist; sondern zunächst nur die Wiedergabe von deren nackter Bedeutung. Was er hinschreibt, wäre, auf die Musik übertragen, etwa so, als ob ein Komponist seine Melodie nur durch die Intervalle der einzelnen Töne angäbe, ohne den Takt festzulegen, ohne die Tonart zu nennen, ohne uns zu verraten, wo wir uns das Ganze zwischen Baß und Diskant zu denken haben und wie — da auch die dynamischen Zeichen fehlen — sein Werk im Kleinen und im Großen aufgefaßt sein will.

Und doch! Was löst der Dichter nicht alles im Gemüte dessen aus, der ihn zu deuten versteht. Er begibt sich ganz in die Hände seines Lesers. Er ist durchaus abhängig von dessen Aufnahmefähigkeit, von dessen Intelligenz und Innenleben.

Darum ist es unrichtig zu sagen, daß wir Bücher gut zu lesen gelernt haben, aber Partituren schlecht. Wir haben weder Bücher noch Partituren lesen gelernt. Wir haben nur lesen gelernt. Wer Partituren lesen lernt, wird sich diese Fähigkeit in längerer oder kürzerer Zeit zu eigen machen können. Aber Bücher lesen kann man nicht lernen. Der einzelne wird sie verstehen, soweit sie seinem eigenen Verstande Rechnung tragen, er wird sie fühlen, soweit sein eigenes Gefühl reicht, und er wird ihre stumme Sprache hören, soweit sein eigenes Ohr für derartiges inkliniert.

Ein musikalischer Laie steht vor einer Beethovenschen Partitur wie ein Hottentotte vor einer assyrischen Inschrift.

Ein Sextaner aber, dem man Goethes „Wilhelm Meister“ oder Schopenhauers „Satz vom zureichenden Grunde“ in die Hand drückt, wird beides ziemlich fließend lesen können, denn er hat ja „lesen gelernt“.

Der Musiker will gespielt werden. Darum bedient er sich der konkreten Notenschrift.

Der Dichter will gelesen werden. Darum ist seine Sprache abstrakt. Das Gemüt des Lesers ist das Instrument, auf dem er spielt. Dieses Instrument ist ihm aber eine unbekannte Größe mit unendlichfach unterschiedlichen Möglichkeiten. Darum kann er nur in einer allgemeinen Sprache zu ihm reden und würde sich einer konkreten, selbst wenn es eine solche für ihn gäbe, nicht bedienen.

So allgemein beschaffen ist auch die Sprache, in der er seine Dramen schreibt, und auf solcher schwanken Unterlage muß die Schauspielkunst ihre Leistungen aufbauen!

Wie unzuverlässig des Dichters Bühnenanweisungen sind, haben wir schon in einem früheren Absatz ausführlich dargelegt.

Aber noch unzuverlässiger für die Schauspielkunst ist die Rede seiner Figuren.

Der Auffassungsmöglichkeiten jeder Szene, jedes Satzes, jedes Wortes sind unzählige!

Von hundert Schauspielern werden nicht zwei ein und dieselbe Stelle übereinstimmend sprechen.

Kein dynamisches Zeichen gibt uns Auskunft über die Länge der einzelnen Worte und Silben, über die Betonung, über das innere Tempo und über den Rhythmus. Alle diese Dinge sind von der Schauspielkunst zu erraten und zu erfühlen.

Aber ist der Rhythmus nicht zumindest im Versdrama unzweideutig angegeben?

Gewiß. Doch er muß von der Schauspielkunst erst gedanklich zerrissen und dem Sinne und dem Gefühl gemäß akustisch neu aufgebaut werden. Das einzig Deutliche ist die Sperrschrift, die den Hauptton anzeigt. Aber auch der Hauptton hat zahlreiche Nuancierungsmöglichkeiten.

Woran soll man sich klammern? Zwischen der Sprache des Dichters und ihrem Interpreten klafft ein Abgrund, jene steht drüben, hüben die Schauspielkunst. Und nur aus der Erkenntnis der reinen Schauspielkunst heraus ist man befähigt, die Brücke zwischen beiden zu schlagen.

Was von der Rede der dichterischen Figuren gilt, gilt endlich auch von ihnen selber. Sie mögen vom Dichter noch so plastisch gesehen sein, er mag ihnen eine noch so exakte Charakteristik vorausschicken, der Umstand, daß jede von ihnen durch unzählige Individuen dargestellt werden kann, zeigt schon, daß sie innerhalb der Dichtung im Vergleich zu ihrer individuellen Verkörperung durch die Schauspielkunst ein viel allgemeineres Aussehen tragen.

Und in der Tat verlangen wir ja von der Dichtkunst, daß sie uns weniger „das Zufällige einer Erscheinung“ als ihre Idee zu geben versuche. Die Schauspielkunst steht hier vor der heiklen Aufgabe, das Allgemeine der Dichtung durch irgendein Zufälliges darzustellen und dieses Zu-

fällige so peinlich zu wählen, daß es der dichterischen Absicht in keiner Weise zuwiderläuft.

Auch hierdurch weicht die Schauspielkunst — und in keinem unwesentlichen Punkte — von der ausübenden Musik ab.

Es ist merkwürdig, daß dieser Unterschied nicht längst als evident gilt und daß man bei ältern und neuern Schriftstellern, die sich mit dem Theater beschäftigen, so oft fälschlich eine Parallele antreffen kann zwischen dem Umformungsweg, der von der Schauspielkunst, und dem, der von der ausübenden Musik zurückgelegt werden muß.

Unseres Wissens der einzige von den neueren Autoren, der — soweit er sich mit der Materie beschäftigt — eine unzweideutige Erkenntnis besitzt, ist Ephraim Frisch. In seinem sehr lesenswerten Gespräch „Von der Kunst des Theaters“ (Georg Müller Verlag, München) weist er bereits auf den grundlegenden Unterschied zwischen der exakten Notenschrift des Komponisten und der allgemeinen Sprache des Dichters hin, die dem Schauspieler jede mögliche Freiheit läßt. Über die Gründe jedoch, die dort in der Entogenie, hier in der Exogenie des Objekts zu finden sind, ist auch er sich nicht klar geworden. Er hat nach einer solchen Klarheit wohl auch nicht gesucht. Jedenfalls erkennt er die Schwierigkeit, die die Dichtersprache der Schauspielkunst bietet, und beleuchtet sie durch ein so treffliches Beispiel, daß wir an dieser Stelle nichts besseres tun können, als ihn selber sprechen zu lassen:

„Ich lese z. B. folgendes:

Der König — Doppelpunkt —
Wiewohl von Hamlets Tod, des werten Bruders,
Noch das Gedächtnis frisch; und ob es unsern Herzen
Zu trauern ziemte und dem ganzen Reich
In eine Stirn des Grames sich zu falten:
So weit hat Urteil die Natur bekämpft,
Daß wir mit weisem Kummer sein gedenken
Zugleich mit der Erinnerung an uns selbst.

Wenn ich es spreche, kann es kaum irgendeinen Eindruck

machen; es werden aber wohl — wie bei der Musik — gut geschulte Sprecher, wenn auch verschieden im Ausdruck, den Sinn dieser Rede verständlich und richtig herausbringen. Freilich auch nichts mehr. Wie steht es aber mit der Darstellung? Wie verhält sich die Figur des Dichters zu der Figur auf dem Theater? — Sehen wir zu: Was geht in uns vor, wenn wir dies still vor uns hinlesen? Zunächst also der König: Wer ist er? Ein Mann von Vierzig, vielleicht von Fünfzig; groß und würdevoll, oder untersetzt und bequem in der Haltung; ein Biedermann mit blondem Vollbart oder ein Choleriker mit spärlichem, angegrautem Bart und unruhigen Augen; militärisch oder priesterhaft. Der Möglichkeiten, sich allein seine äußere Erscheinung zu denken, sind viele. Und nun seine Rede: Ton, Stimmklang, Akzente, Pausen sind je nach unsrer Vorstellung von seiner äußeren Persönlichkeit durchaus verschieden: Er kann offiziell, liebenswürdig, süßlich, heuchlerisch sein, er kann fest oder flackernd, lauernd oder hastig über die gefährlichen Stellen hinweggehen. Das alles ist für die Phantasie des Lesers in der knappen Situation enthalten, die der Dichter gegeben hat. Diese Vielheit der Möglichkeiten aber entsteht nicht etwa deshalb, weil der Dichter mangelhaft charakterisiert und es an bestimmten Einzelzügen hat fehlen lassen, — sie sind schon in dem Maße vorhanden, als für die Ökonomie seiner Zwecke erforderlich — sondern weil seine Figur trotz ihrer absoluten Bestimmtheit eine menschliche Allgemeinheit besitzt, die zwar alle Individuen dieser Art in ihrer zufälligen Verschiedenheit umfaßt, umgekehrt aber von dem einzelnen nicht erschöpft werden kann. Das Theater aber kann von allen diesen Möglichkeiten nur eine auswählen und zur Darstellung bringen. Es setzt eine Person hin mit allen ihren gegebenen Merkmalen, ein Individuum, und je bestimmter und umrissener dieses erscheint, desto besser. — Und hier eben fängt das Gebiet der Freiheit für das Theater an.“

Aber diese Freiheit ist ein Danaergeschenk. —

In ihr haben wir die Ursachen aller Unsicherheit in der Bewertung der Schauspielkunst, die Verhinderung jeder Tradition und die schmerzliche Abhängigkeit vom allzu häufig wechselnden Zeitgeschmack bereits erkennen müssen. Sie zeigt das Riesenmaß der Abweichung, die den Umformungsweg der Musik von demjenigen der Schauspielkunst trennt: Bei jener eine objektive Gebundenheit an die Vorschrift des Komponisten, bei dieser eine objektive Freiheit, die zur gedanken- und zügellosen Ungebundenheit verführt und nur durch die reine Schauspielkunst in Schranken gehalten werden kann.

18.

Wir könnten jetzt die Erläuterungen der reinen Schauspielkunst, die wir auf dem Wege des Vergleichs mit der Musik unternommen haben, als beendet betrachten. Denn in einer Sache, auf deren Kernpunkt man nur zu stoßen braucht, um sie ganz zu erfassen, kann es auf einige Beispiele mehr oder weniger nicht ankommen. Es ist aber noch ein Einwand zu erwarten, auf den wir schon lange gefaßt sind und dessen Erwiderung wir nicht ausweichen wollen.

Man könnte folgendes sagen:

Wenn die Schauspielkunst ein exogenes Objekt habe, müsse man diesen Fall auch für die Musik als gegeben annehmen. Denn der Musikspieler spielt das Werk des Komponisten. Der Musikant ist kein Komponist. Musizieren ist nicht Komponieren. Also läge hier ebenso gut Exogenie vor. Daß beide, Komponist und Musikant, Musik machen, sei nichts anderes als eine „Façon de parler“ und die Beweisstütze auf dieser unsicheren Grundlage haltlos und nur dialektisch. Man könnte auch gemeinsam für Dichtkunst und Schauspielkunst einen beide einschließenden Begriff statuieren. Dann wäre die Entogenie des Objekts auch in der Schauspielkunst bewiesen. Prüfen wir, ob dies zutreffe.

Zu diesem Zwecke brauchen wir uns nur einen Komponisten vorzustellen, der der Notenschrift entweder nicht mächtig ist oder sich ihrer aus irgendeinem Grunde nicht bedient[1]). Will er seine Schöpfung nun in bleibende Erscheinung treten lassen, kann er dies nur durch einen Musiker und keinen andern bewerkstelligen. Er muß diesem Musiker sein Werk geradezu produzieren. Er muß daher ausübender Musiker werden, will er haben, daß ein anderer ausübender Musiker sein Werk reproduziere. Nur wenn er es ihm vorspielt, kann dieser es ihm nachspielen. Will er jetzt aber in der Absicht, seine Schöpfung mehreren zugänglich zu machen, ein „Klischee" herstellen lassen, damit es beliebig viele nachspielen können, muß er es dem, der dies Klischee herstellen soll, ebenfalls vorspielen; diesmal natürlich einem Musiker, der mit den Gesetzen der schöpferischen Musik vertraut ist. Je primitiver das Instrument ist, auf dem er es ihm vorspielt, desto primitiver wird das Klischee ausfallen; es sei denn, daß der Verfertiger des Klischees aus Eigenem so viel hinzutut, daß die Komposition dann mehr sein als des ursprünglichen Schöpfers Werk sein wird[2]).

Dies Beispiel zeigt, daß es nicht etwa nur Sprachgebrauch ist, wenn wir sagen, daß sowohl der schöpferische wie der ausübende Musiker Musik macht. Ja, es verdeutlicht auch die Notwendigkeit, daß der Musikschöpfer zugleich ausübender Musiker sein müsse; eine Erscheinung, die durch die Existenz der Notenschrift nur verdunkelt, aber nicht ausgetilgt werden kann. Die allein durch das Vorhandensein der Notenschrift latent gewordene persönliche Ausübung der Musik verleiht der Schöpfung des Komponisten sozusagen den Charakter des konkreten Kunstwerks.

---

[1]) Der hier angenommene Fall ist keine willkürliche Erfindung, sondern stellt eine in Wirklichkeit nicht selten zu beobachtende Erscheinung dar.

[2]) Unter dem primitivsten Instrument meinen wir hier die menschliche Gesangstimme. Sie kann nur die leitende Melodie geben und nicht das eigentlich Kompositorische, die Harmonie. Sie wird also in dem gegebenen Falle nie ausreichen.

Denken wir uns jetzt, hierzu korrespondierend, einen Dichter, der der Schrift entweder nicht mächtig ist oder sich ihrer aus irgendeinem Grunde nicht bedient. Nehmen wir ferner an, daß er, mit allen möglichen Sprachfehlern behaftet, die Vortragskunst nicht beherrsche. Will dieser nun sein Werk in bleibende Erscheinung treten lassen, damit es viele genießen können, so braucht er es nur einem Schreiber zu diktieren. Ganz einfach. — Der sich der Notenschrift nicht bedienende Komponist muß, soll sein Werk wahrgenommen werden, ausübender Musiker sein; denn nur die Notenschrift enthebt ihn dieser Pflicht. Sie muß also etwas sein, was die ausübende Musik ersetzt. Unser Dichter aber, den wir uns ja mit allen möglichen Sprachfehlern behaftet denken, hat gar keine künstlerische Ausübungspflicht, und daher ist die Schrift für ihn auch kein Ersatz des künstlerischen Vortrags und stellt aus demselben Grunde auch keine Vorschrift für diesen dar. Will unser Dichter dennoch vorgetragen oder dargestellt werden, — was zur Verwirklichung der dichterischen Absichten garnicht nötig ist — so geht er nicht etwa zu einem ausübenden Künstler und trägt ihm — wie unser gedachter Komponist — sein Werk mehr oder weniger kunstreich vor, sondern er überreicht ihm das kunstlos diktierte Diktat und sagt: „Mache etwas daraus!" So bleibt der Dichter unseres Exempels immer nur ein absoluter Dichter ohne die Pflicht, die Vortrags- oder Schauspielkunst auszuüben, wenn er dargestellt werden will; d. h. er schafft ein Werk, das für die Vortrags- oder Schauspielkunst in jeder Beziehung ein exogenes Objekt bedeutet. Sein Dichtwerk, und sei es auch das lebendigste Drama, bleibt immer etwas Unnatürliches, Unsinnliches. Durch den kunstreichen Vortrag tritt es halb, durch die Schauspielkunst erst ganz in natürlich-sinnliche Erscheinung; ohne selbst bei hervorragendster Darstellung immer zu gewinnen. Denn die abstrakte Dichtung ist ihrer Konkretion meist durch das Mysterium der ungehemmten Phantasie weit voraus.

Hier also ein selbständiges Abstraktum, das durch Kon-

kretion in ein zweites, selbständiges Dasein tritt, dort, in der Musik, ein Konkretum, das über den Weg der Notenschrift zur Reproduktion d. h. zur Wiederholung gelangt.

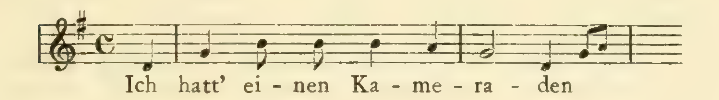
Ein größerer Wesensunterschied läßt sich nicht denken.

19.

Wenn wir zu dem Resultat gekommen sind, daß es in unserm Sinne keine reine Kunst gibt, außer in Hinsicht auf das Theater, möchten wir jetzt noch selber, ehe es ein anderer tut, daran erinnern, daß wir bisher achtlos an der Fähigkeit des Textkomponierens und Unterlegens vorbei gegangen sind. Unter der Voraussetzung, daß reine Kunst eintritt, sobald Forderungen a priori vorhanden sind, und diese „Bedingungen im voraus" dann existieren, wenn eine Kunst auf ein Objekt zurückgeht, das nicht innerhalb ihrer eigenen Gattung liegt, so daß man zur Feststellung ihrer Prinzipien in der betreffenden Kunst gar keinen Anhalt hat, sondern diesen in derjenigen Kunstgattung suchen muß, der das Objekt angehört, *unter dieser Voraussetzung hat es den Anschein, als ob es auch eine reine Kunst des Textkomponierens und vice versa des Textunterlegens gäbe.* Denn der *Musiker*komponist komponiert das Lied des *Dichter*lyrikers oder die Oper oder Operette des *Dichter*librettisten. Und umgekehrt kann der *Dichter*lyriker das Lied des *Musiker*komponisten oder der *Dichter*librettist ein *musikalisches* Opus textieren. Es scheint hiernach, als ob Textkomponieren und Textieren, obwohl beide Unterarten von männlichen Künsten sind, jeweilig zu weiblichen würden und zwar insofern, wie eine die andere als Objekt betrachtet. Und es sieht so aus, als ob sie dadurch die exzeptionelle Stellung des Theaterspiels in seinem Verhältnis zur Dichtkunst durch eine in unserer Untersuchung bisher nicht beachtete Analogie erschütterten.

Andererseits aber haben wir gesehen, daß die Möglichkeit, das Objekt mit dem fertigen Produkt durch Anschau-

ung und Vergleich zu beurteilen, als ein untrügliches Merkmal für das Nichtvorhandensein einer reinen Kunst in unserm Sinne zu gelten habe. Es dürfte sich demnach diese Erscheinung bei der Textkomposition und beim Textieren nicht vorfinden, wenn wir das Recht haben sollten, auch bei ihnen vom Vorhandensein einer reinen Kunst zu sprechen. Trotzdem zeigt es sich, daß bei ihnen Objekt und Produkt ganz augen- und ohrenfällig durch Anschauung und Vergleich bestimmbar sind:



Hier läge also ein unerklärlicher Widerspruch vor. Es wird jedoch nicht allzu schwer sein zu zeigen, daß dieser Widerspruch ein trügerischer ist und daß er nur einer falschen Voraussetzung entspringt. Denn wir entdecken weiter, daß beim Textkomponieren und Kompositionstextieren Objekt und Produkt nicht nur sinnfällig vergleichbar sind, sondern auch mehr oder weniger einträchtlich im gedruckten oder aufgeführten Opus nebeneinander einhergehen, etwa so, als ob Objekt und Produkt ein neues Produkt einfach durch Addition ergäben! Denn wir können bei einem Liede die Musik vom Text subtrahieren, der an sich ein Kunstwerk sein kann. Aber auch die subtrahierte Musik ist ein Kunstwerk für sich und kann ebenso wie der Text, ja oft noch erfolgreicher als er ein eigenes, selbständiges Dasein führen.

Also: Produkt und Objekt addiert! gäben das neue Produkt. — Das ist aber ein glatter Nonsens. Es kann sich im vorliegenden Fall gar nicht um „Objekt und Produkt“ handeln. Denn dann müßte, wenn wir selbst den absurden Fall annehmen, daß durch bloße Addition zweier heterogener Dinge etwas Ganzes entstehe, falls sich durch Trennung das Objekt vom Produkt wieder scheidet, trotzdem das Produkt Produkt bleiben und das Objekt Objekt. Da aber bei der Textkomposition nach

der Trennung, sofern es sich überhaupt um Kunstwerke handelt, zwei selbständige Produkte übrigbleiben, müssen sie schon vor der Vereinigung jedes ein selbständiges Produkt gewesen sein.

Musik und Text finden demnach gar nicht ihr Objekt wechselseitig in sich, sind also keine weiblichen, sondern männliche, subjektive Künste. Ihre Grundprinzipien liegen immer nur in ihnen selbst, nicht wechselseitig das der einen in der andern. Daher kommt in Bezug auf sie unser Begriff der reinen Kunst garnicht in Betracht.

Über die Kameradschaft, die Poesie und Musik zuweilen eingehen, — eine ideale Ehe möchten wir sie nicht nennen, weil sie nicht nur trennbar ist, sondern jedes der beiden Ehegatten auch sein eigenes Kind hat, das es sich bei der Scheidung wieder mitnimmt — über diese Kameradschaft wäre noch manches Anziehende zu sagen. Aber hiermit würden wir den Rahmen unseres Themas weit überschreiten.

20.

Wir haben nunmehr die zuerst theoretisch konstatierte Ausnahmestellung der Schauspielkunst innerhalb aller anderen Künste durch Vergleich mit den scheinbar analogen Vorgängen in der Musik aufs deutlichste bestätigt erhalten.

Sie als einzige Kunst mit einem exogenen Objekt kann eben dadurch nicht einfach Reproduktion des Dichtwerks sein.

Sollten diejenigen, die für das Theater noch heute an der Reproduktionstheorie festhalten, durch unsere Ausführungen noch immer nicht vom Gegenteil überzeugt sein, so müssen wir jeden ferneren Bekehrungsversuch aufgeben. Wir werden uns mit der Binsenweisheit trösten müssen, daß eingefleischte Vorurteile selten mit einem Schlage beseitigt werden können.

Wollte man die Schauspielkunst nur deshalb, weil sie das Dichtwerk wiederzugeben versucht, eine reproduzierende nennen, wären alle andern Künste ebenfalls

reproduzierende. Denn jede produktive Kunst ist trotz aller Subjektivität Wiedergabe. Von dieser Regel ist nicht einmal die schöpferische Musik ausgenommen, die sich nach der Anschauung unserer Zeit die tiefsten, unergründlichsten Regungen der Menschenseele zum Objekt erwählt hat.

Schopenhauer stellt (im dritten Buch, 52, seiner „Welt als Wille und Vorstellung") dieses Objekt über dasjenige aller andern Künste:

„Die Musik ist keineswegs gleich den andern Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind. Deshalb ist die Wirkung so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der andern Künste: denn diese reden nur von Schatten, sie aber vom Wesen."

Und weiter:

„. . . Sie spricht nie die Erscheinungen, sondern das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst aus. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu."

Auch die Darstellung einer Landschaft durch einen Maler ebenso wie dessen Porträt einer Person ist Wiedergabe, möge auch der Maler so selbstherrlich wie möglich mit seinem Objekt schalten. Aber wem fiele es hier ein, von einer Reproduktion zu sprechen?

Die bloße Wiedergabe kann niemals das Merkmal einer künstlerischen Reproduktion sein.

Der Begriff der Reproduktion wird, wenn wir von seiner Anwendung bezüglich der Kunst absehen, in dreifachem Sinne gebraucht, im psychologischen, im naturwissenschaftlichen und im technischen Sinne:

In der Psychologie heißt Reproduktion „der Vorgang der Wiederholung früher bereits vorhandener Vor-

stellungen im Bewußtsein. Die Fähigkeit hierzu wird durch das Gedächtnis gegeben."

Es handelt sich hier immer um die Wiederholung derselben Vorstellungen, die an derselben Zentralstelle entstanden sind und daher in unserm Sinne entogen genannt werden müssen.

In der Naturwissenschaft versteht man unter Reproduktion „die geschlechtliche oder ungeschlechtliche Fortpflanzung und Vermehrung bei Pflanzen und Tieren." Also auch hier wieder eine entogene Wiederholung.

Im technischen Sinne bezeichnet man mit ihr „die Vervielfältigung einer Schrift, eines Bildes usw. durch Lithographie, Holzschnitt oder auf photo-mechanischem Wege (Autotypie, Zinkographie)."

Aber alle diese Verfahren, wie sie auch heißen mögen, sind graphische und an die Fläche gebundene Fertigkeiten, und sie reproduzieren demnach auch nur Graphik oder Werke der Flächenkunst. Wir sehen also, daß auch die technische Reproduktion an die Entogenie gebunden ist.

Es geht daher nicht an, wie es gedankenlos bisher geschehen ist, den Begriff der Reproduktion in der Kunst von dem Gesetze der Entogenie loszulösen und die Gemäldekopie, die einfarbigen Vervielfältigungskünste der Malerei und die Musik gemeinsam mit der Schauspielkunst ohne weiteres unter die reproduzierenden Künste zu subsumieren. Die letztere darf nach dem Vorhergehenden an dieser Stelle nicht ihren Platz haben. Die Ursache dieses Grundirrtums liegt in dem Umstand, daß man bisher, verführt durch die nur mittelbare Verknüpfung des Objekts mit dem Produkt, die Entogenie der Musik nicht deutlich erkannt und infolgedessen — durch eine Ähnlichkeitskonstruktion mit der Schauspielkunst — die Exogenie dieser überhaupt nicht beachtet hat, wenigstens nicht mit Bewußtsein. Da aber der Begriff der Reproduktion im psychologischen, naturwissenschaftlichen und technischen Sinne stets entogene Wiederholungen voraussetzt und man trotzdem in der Musik und der Schauspiel-

kunst, ohne die letzten Gründe zu erkennen, keine rechte Analogie finden konnte, so half man sich durch eine falsche, zum mindesten willkürliche Definition, indem man unter reproduzierenden Künsten diejenigen verstand, die „etwas bereits Geschaffenes in Erscheinung treten lassen." Unter dieser Voraussetzung wären Musik, Schauspielkunst und die Vervielfältigungskünste der Malerei unter eine Decke zu bringen. Aber die Voraussetzung ist falsch und nur gemacht, um die Schauspielkunst irgendwo einzureihen, obwohl sie de facto nirgends einzureihen ist. Theaterspielen heißt zwar, etwas Geschaffenes in Erscheinung bringen, aber Reproduzieren heißt: wieder hervorbringen, wieder schaffen, kurz wiederholen. Wenn ich ein Dichtwerk reproduziere, d. h. wieder hervorbringe, wiederhole, muß ich wieder ein Dichtwerk erhalten, und zwar ein identisches oder mindestens ähnliches. Aber bei diesem Vorgang könnte nie ein Werk der Schauspielkunst herauskommen.

Ein Werk der Schauspielkunst ist kein Dichtwerk, das Werk des Dichters ist in ihm nicht wieder hervorgebracht oder wiederholt, sondern liegt ihm höchstens zugrunde, ist aus der abstrakten Wirklichkeit der Worte in die konkrete des Raums und Klangs gebracht worden. Es ist also durch die Schauspielkunst nicht reproduziert, sondern versinnlicht.

Ein Dichtwerk läßt sich im eigentlichen Sinne nicht reproduzieren. Vielleicht hat gerade dieser Mangel zu dem Irrtum geführt, die Schauspielkunst als Reproduktion der Dichtkunst anzusehen. Aber dieser Mangel entspringt einem Reichtum: Der Dichter produziert bereits in genießbarer, manuell oder mechanisch ohne besondere Kunst reproduktionsfähiger Form. Weil es in seiner Kunst auf die äußern Mittel, die Handschrift, gar nicht ankommt. Der Gehalt ist ihm alles. Seine „Handschrift" aber, die an sich nichts ist, trotzdem sie eine Sprache beherbergt, die von tausend und mehr der schönsten Dinge reden und die Phantasie des Lesers in die höchsten Regionen führen kann, ist ohne Kunst auch von demjenigen zu

reproduzieren, der nie in die Tiefen ihres Inhalts einzudringen imstande sein wird.

Natürlich wird es niemandem einfallen, den Buchdruck oder die Vervielfältigung der Schreibmaschine oder die Autographie Reproduktion des Dichtwerks an sich zu nennen, obwohl sie dessen äußere Erscheinung in „genußfertiger“ Form tatsächlich reproduzieren und für die Allgemeinheit bereits alles bedeuten im Gegensatz zum Notendruck, der sich nur an den Musikspieler wendet und für die Allgemeinheit noch garnichts bedeutet.

Wir können aber trotzdem eine einzige Art der schriftstellerischen Tätigkeit, die eine künstlerische Wiederholung des Urprodukts in sich begreift und bei aller Freiheit des Subjekts die Gesetzmäßigkeit des entogenen Objekts befolgt, wohl als Reproduktion bezeichnen: wir meinen die Kunst des Übersetzens aus einer Sprache in die andere. Diese Kunst, insofern sie sich nicht auf eine wörtliche Übertragung beschränkt, sondern Geist und Inhalt des Objekts erfassend, beides in einer charakteristischen, dem Stil und Rhythmus des Urtextes so weit wie möglich entsprechenden Form der neuen Sprache vorträgt, ist trotz aller subjektiven Ungebundenheit in erster Linie objektiv und in ihrem Wesen z. B. der Radierung nach einem Gemälde vergleichbar. Die Entogenie des Objekts liegt hier ungeachtet der Sprachverschiedenheit zwischen Original und Kopie klar vor Augen, denn diese ebenso wie jenes gehören beide zu einer und derselben Kunst: der Poesie. Nur muß der Schriftsteller sein Objekt, ähnlich wie der Radierer das Gemälde, in eine andere Abart seiner Kunst, in diesem Falle in die andere Dichtersprache, erst übertragen.

Die Schauspielkunst ist also allein schon aus dem Inhalt des Begriffs der Reproduktion keine reproduzierende Kunst

21.

Aber auch bei denjenigen, die sich mit den herkömmlichen falschen Anschauungen über das Wesen der Schau-

spielkunst nicht begnügen wollen und mit unverkennbarem Eifer das Eigenartige, Unvergleichliche, Geheimnisvolle in der Kunst des Komödianten aufzudecken suchen, finden wir nur eine schwache Ahnung, ein leises Aufdämmern des wahren Zusammenhangs. Hagemann (Schauspielkunst und Schauspielkünstler, Verlag Schuster und Löffler) sucht den Unterschied zwischen Schauspieler und ausübendem Musiker nur darin, daß der Schauspieler Gefühls- und Begriffswerte, der Musiker bloß Gefühlswerte wiederzugeben hat. Von der Exogenie des Objekts hat er nur eine dunkle Vorstellung. Er sagt: „Der Schauspieler schafft nach oder besser er schafft aus oder am besten er schafft mit. Jedenfalls schafft er etwas, das vorher nicht da war.“

Das ist richtig. Aber auch der Radierer, der ein Gemälde radiert, schafft etwas, was vorher nicht da war. Ja, sogar der reine Kopist; denn die Kopie, die er schafft, war vorher nicht da.

Ferner:

„Bühnenkunst ist eine oligarchische Kunst. Es herrschen hier eine Mehrzahl von kunstbegabten und kunstgeschulten Menschen im Sinne eines höheren Prinzips, und zwar auf durchaus demokratischer Grundlage in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Die maßgebende Souveränität liegt außerhalb der Bühnenkunst selbst, sie liegt beim Dichter.“

Man fühlt, daß Hagemanns Erkenntnis auf dem richtigen Wege ist. Aber was er sagt, ist nur als Praxis des Theaters vorgetragen. Den Schritt weiter, in der Bewältigung des exogenen Objekts das Prinzip der schauspielerischen Verwirklichung zu erkennen und dadurch zur Ausnahmestellung der Schauspielkunst innerhalb aller andern Künste und zur Notwendigkeit der reinen Schauspielkunst — oder wie er sie sonst hätte nennen können — zu gelangen, hat er nicht unternommen. Im Gegenteil!

An einer Stelle, wo er sich mit dem Tempo, dem Rhythmus und der Dynamik auf der Bühne auseinandersetzt, spricht er vom Akzelerieren und vom Retardieren wie

von etwas Selbstverständlichem. Er stellt für die Darstellung der dramatischen Dichtwerke das Grundtempo fest: Molière Zweivierteltakt, vivace, L'Arronge Dreivierteltakt, con moto, Shakespeare Viervierteltakt, moderato, spanisches Drama schneller als deutsches usw. usw. So heißt es auf drei bis vier Seiten, gleichsam wie von den natürlichsten Dingen der Welt. Als ob die Dichter wie die Komponisten jedes Tempo angegeben hätten. Man erkennt aus solchen für den Schauspieler zwar nicht wertlosen, aber doch jeder objektiven Grundlage entbehrenden Anweisungen, wie unklar auch er sich über das Wesen der Schauspielkunst geblieben ist, trotzdem er in Hinsicht der dunkelsten Punkte die Wahrheit gesucht und gestreift hat.

Auch Martersteig (Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem, bei Diederichs) beschäftigt sich mit dem Rätsel des Verkörperns auf der Bühne und glaubt, die Lösung in der „Hypnose“ des Schauspielers gefunden zu haben.

In einer derartigen Hypnose befindet sich aber jeder künstlerisch Schaffende bei der Konzeption und auch meist bei der Ausführung. (Hier zeigt sich wieder einmal die Unzulänglichkeit der psychologischen Methode in der Ästhetik.) Dies kann kein Spezifikum der Schauspielkunst sein. Er gibt ja auch selbst zu, daß man Darsteller kennt, bei denen der Verstand über die Intuition das Übergewicht hat. Solche stempelt er zu Kopisten des Dichters. Er meint, mit Auffassung und Darstellungsmitteln ist der Schauspielkunst nichts gegeben. Unter dieser Voraussetzung allein sei die Schauspielkunst eine reproduzierende Kunst, eine Kopistin des Dichtwerks. Erst die „Transfiguration“ erhebe sie zur selbständigen Kunst.

Damit befindet er sich in einem großen Irrtum.

Die Schauspielkunst kann ja gar nicht kopieren, daher ist sie überhaupt keine reproduzierende Kunst. Der Darsteller reproduziert den Dichter nie. Ist sein Verstand stärker als seine Intuition, so ist er noch lange kein Kopist des Dichters. Es gibt in jeder Kunst, auch in der Poesie, Denker und Träumer.

Wie weit sich endlich die Verfechter der „nur-schöpferischen Schauspielkunst" versteigen, sehen wir an Carl Vogt (Schauspielerkunst, eine Hochschulfrage, 1908 bei Priber und Lammes).

Wir verdenken es einem Darsteller nicht, wenn er die Schauspielkunst den produktiven Künsten völlig gleichstellen möchte. Vielleicht verdient jene große Darstellungskunst, die sich auf die reine Schauspielkunst stützt, eine noch stärkere Bewunderung als manche der andern hochgepriesenen Kunstübungen. Denn sie verbindet wie keine die strikteste Objektivität mit der freiesten Persönlichkeit. Die Thesen jedoch, die der Schauspieler Vogt vorkündet, stellen die Tatsachen völlig auf den Kopf. Er verficht folgendes: „Es ist kein Unterschied, ob man sein Motiv einem andern Kunstbereich entlehnt oder der Natur, ob es schon eine Formung durchgemacht hat oder nicht. Jede Formung eines Motivs kann von einem neuen Künstler wieder geformt, also wieder Motiv werden. Ein Maler ist schaffender Künstler, wenn er Adam und Eva malt, die von der Sage erfunden sind."

Das ist alles schön und richtig, soweit es sich lediglich um die Motive handelt. Aber für die Schauspielkunst ist damit noch nichts bewiesen. Oder will Vogt sagen, daß diese dem Dichter nur die Motive entlehnt? Wollte das Theater die Konsequenzen aus einer solchen Theorie ziehen, dann verfiele unsere schon jetzt hin- und herirrende Schauspielkunst (mit der von Vogt für seine Prinzipien geforderten „Hochschule des Theaters" oder ohne sie) bald in die traurigste Verwahrlosung.

Auch sein Gewährsmann Carl Heine ist auf verkehrtem Wege, wenn er die „Unabhängigkeit" der Schauspielkunst folgendermaßen begründet: „Als Goethe den ‚Reineke Fuchs' übersetzte, war er kein geringerer Künstler als in dem Augenblick, in dem er ‚Hermann und Dorothea' schuf. Oder als Klinger Böcklins ‚Frühling' radierte, übte er seine Kunst ebenso frei aus wie in dem Augenblick, als er den ‚Beethoven' modellierte."

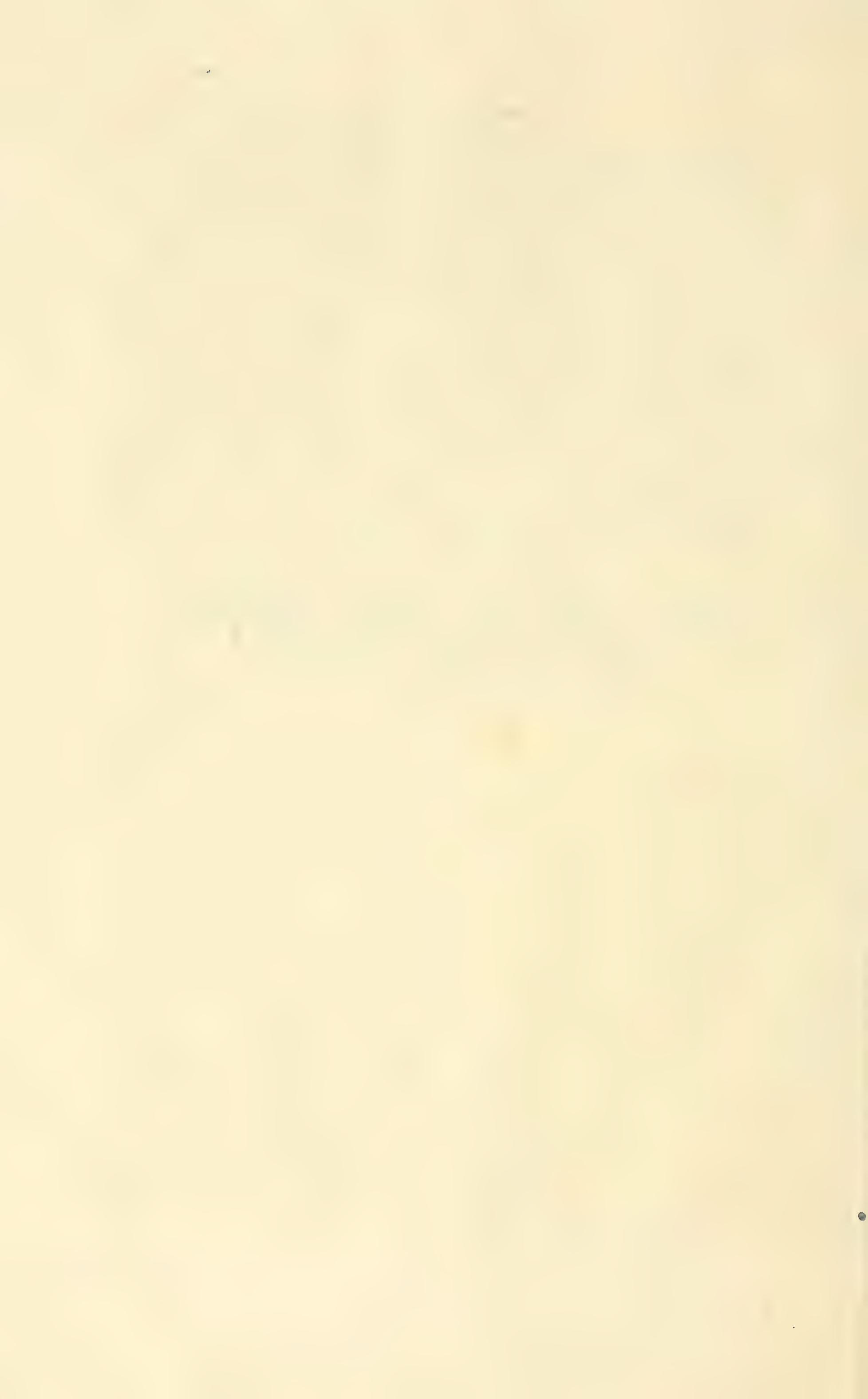
Was soll damit aufgezeigt werden?

Goethes Übersetzung des „Reineke Fuchs" und Klingers Radierung von Böcklins „Frühling" sind Arbeiten am entogenen Objekt; es steht also beim subjektiven Willen des Künstlers, ob er eine exakte Reproduktion oder eine freie Bearbeitung liefern will. Die Schauspielkunst schafft aber auf Grundlage des exogenen Objekts, ohne daß ihr eine mehr oder weniger große Freiheit von diesem gestattet wird. Die von Heine gewählten Beispiele kommen für sie als Analogie gar nicht in Betracht. Um ihre Stellung zu illustrieren, gibt es (wie wir bereits sahen) aus dem Bereich der übrigen Künste überhaupt kein positives Exempel, sondern nur konstruierte, ja paradoxe Beispiele. Solcher haben wir uns bedient und werden wir uns bedienen, um jeden Versuch einer Analogie zu widerlegen.

Denn die Schauspielkunst steht vollkommen vereinzelt da.

ZWEITER TEIL

DIE GESETZE DER REINEN SCHAUSPIELKUNST



22.

Wir wissen nunmehr, daß die Schauspielkunst, obwohl eine abhängige, dennoch keine reproduzierende Kunst ist, daß sie sich vor allen andern Künsten durch die Exogenie ihres Objekts auszeichnet. Wir fragen uns jetzt, welcher Vorteil aus dieser Erkenntnis zu ziehen sei. Erwächst uns aus dieser Wissenschaft ein praktischer Gewinn, oder ist das ganze System, das zwischen das Dichtwerk und die eigentliche Darstellungskunst noch ein drittes setzt, welches wir die reine Schauspielkunst nannten, eine müßige, theoretische Spielerei gewesen, die die Reihe mehr oder minder anziehender, letzten Endes unfruchtbarer Abhandlungen über die Schauspielkunst noch um eine vermehrt?

Rufen wir uns einmal ins Gedächtnis zurück, von welchen Motiven wir uns im theoretischen Teil unserer Untersuchungen leiten ließen. Wir gingen von der Tatsache aus, daß es für die in erster Linie subjektiven Künste keine allgemeinen und für alle Zeit gültigen Prinzipien a priori gebe. Wir können sie nur a posteriori aus der Erfahrung derjenigen Kunstwerke gewinnen, die wir kennen. Dabei sind wir niemals sicher, ob diese Prinzipien morgen noch Gültigkeit haben, weil gemäß derselben Erfahrung, ja sogar gemäß unserer Forderung ein schöpferischer Genius jederzeit imstande sein wird, alle oder doch einen großen Teil der mühsam gefundenen Vorschriften umzuwerfen[1]). Darum züchten auch Akademien und Hochschulen, die es versuchen, schöpferische Künste

[1]) Kant: „Wenn man über den Kreis der Erfahrung hinaus ist, so ist man sicher, durch Erfahrung nicht widerlegt zu werden“ (Einleitung zur Kr. d. r. V.).

zu lehren, in den meisten Fällen nur traurige Epigonen; es sei denn, daß ein mit genügend eigenwilliger Persönlichkeit begabter Schüler nur lernt, um später das meiste wieder zu vergessen.

Anders verhalten sich, wie wir sahen, die in erster Linie objektiven, weiblichen oder reproduzierenden Künste. Sie haben im Hinblick auf ihr Objekt einen einzigen, einfachen, allgemein gültigen Grundsatz a priori, der sich in der Forderung der Wesensidentität oder zumindest der Ähnlichkeit ausdrückt. Sie sind zur Lösung dieser Aufgabe bestimmt, und sie sind auch zu ihr befähigt durch die Entogenie ihres Objekts. Wäre ihr Objekt exogen, könnten sie weder die Forderung der Identität noch der Ähnlichkeit auch nur annähernd erfüllen. Diese, wie wir sahen, eigentlich widersinnige Aufgabe wird aber der Schauspielkunst seit langem gestellt. Dadurch verliert sie ihre unabhängige Stellung. Sie tritt gleich den in erster Linie objektiven Künsten in enge Beziehung zu einem Objekt, das sie jedoch, weil es ein exogenes ist, nicht reproduzieren kann.

Trotzdem verlangt der menschliche Verstand, die Grundsätze kennenzulernen, nach denen sich diese Beziehung regelt, und die ja unbedingt vorhanden sein müssen. Nur darf man sie infolge der Exogenie des Objekts nicht in der empirischen, d. i. der eigentlichen Schauspielkunst suchen, sondern in ihrem Verhältnis zu ihrem exogenen Objekt, d. h. in der reinen Schauspielkunst.

Diese Regeln der reinen Schauspielkunst sind also vorhanden, sie müssen es sein! Wenn sie auch bis heute in ihrer wahren Realität noch nicht vollkommen erkannt sind. Sie werden, falls uns ihre Feststellung gelingt, vor allen andern bisher für die Schauspielkunst aufgestellten Regeln den Vorzug haben, a priori zu gelten, d. h. also auch *dem Wechsel des Zeitgeschmacks nicht unterworfen zu sein*, im Gegensatz zu jenen Regeln einer Kunst, die a posteriori gefunden sind und daher vor einer künftigen Modifizierung oder Annullierung niemals geschützt sein können.

Es gibt allerdings für die Kunst im allgemeinen, insofern diese als irdische Verwirklichung der platonischen Ideen ewige Forderungen enthält, ein Postulat metaphysischen Ursprungs, das auch im menschlichen Kunstbedürfnis a priori begründet liegt:

„Jedes Kunstwerk sei einheitlich, gut und wahr."

Einheit, Wahrheit (in Ansehung der Konsequenzen) und Güte, d. h. Vollständigkeit, fordern wir von jedem Ding in der Natur, um wieviel strenger von einem Kunstwerk.

Dieser Satz hat ewige Gültigkeit. Er enthält, abgetrennt von jeder Erfahrung, eine Forderung a priori und ist daher eine transzendentale Erkenntnis, die entsprechend schon den alten Philosophen in dem Prinzip „quodlibet ens est unum, bonum, verum" geläufig war.

Außer diesem allgemeinen Kunstgesetz gibt es keine für alle Künste a priori geltende, d. h. reine Kunstprinzipien. Die Regeln für die einzelnen Künste liegen im Unterbewußtsein des schöpferischen Genies und werden durch dessen Tat erst der Mitwelt empirisch erkennbar. Zu diesen a posteriori erkannten Regeln gehören alle Vorschriften, wie man es machen oder nicht machen soll. Sie werden auf Akademien, Konservatorien und Theaterschulen gelehrt. Mit ihnen werden wir uns nicht zu beschäftigen haben.

Wenn ich z. B. sage, der Komponist muß die Dissonanz vermeiden, oder: der Maler muß perspektivisch malen, oder: der Schauspieler muß eine fehlerfreie Aussprache haben, kann es mir geschehen, daß morgen ein Musiker mit Erfolg in Dissonanzen schwelgt, daß ein Maler mit bewußter Vernachlässigung der Perspektive durch ganz primitive Mittel den größten Eindruck macht, und daß ein Darsteller, obwohl er vielleicht mit der „Zunge anstößt", auf der Bühne die erschütterndsten Wirkungen erzielt. Diese Regeln sind daher nur von zeitlich beschränkter Gültigkeit. Sie können jederzeit Geltung behalten, aber sie müssen es nicht. Denn wir erhielten sie aus der Erfahrung von vorhandenen Kunstwerken und uns bekannten Künstlern, und jede elementare Neuerscheinung droht ihnen eine Einschränkung oder den Zusammenbruch an.

Bei den Regeln der reinen Schauspielkunst, die ja doch die Voraussetzung jeder eigentlichen Schauspielkunst sein soll, kann es sich niemals um solche vorübergehenden und variierenden empirischen Vorschriften handeln.

Das Objekt, das der Schauspielkunst gegeben ist, wird ihr von der Dichtkunst im Dichtwerk geliefert.

Das Dichtwerk ist eine vollkommene Einheit, ein geschlossenes Ganzes.

Die reine Schauspielkunst, die zwischen dem Dichtwerk und der eigentlichen Bühnenaufführung vermittelt, ist in der Beziehung zu ihrem Objekt, der Dichtung, an ganz bestimmte Gesetze a priori gebunden.

Der Maler, der einen Baum malt, der Bildner, der einen Menschen modelliert, ist in weitgehendem Maße frei in der Behandlung seines Objekts, das innerhalb der Natur existiert. Dieses natürliche Objekt erlaubt dem Künstler, Zufälliges wegzulassen, Persönliches hinzuzufügen, und es fällt keinem Kunstkenner ein, bei der Betrachtung eines Gemäldes nach dem natürlichen Objekt zum Zwecke einer Nachprüfung zu verlangen.

Das Objekt, das die Dichtkunst der Schauspielkunst gibt, ist aber kein natürliches, sondern ein künstliches. Es hat seine eigenen und unverrückbaren Gesetze in sich, die ihm der Dichter verliehen hat. Die Dichtung ist das Werk eines souveränen, schöpferischen Subjekts und entsteht nach dessen Absichten und Methoden. Für dieses Subjekt gibt es keine Forderung a priori außer jener allgemeinen der Einheit, Wahrheit und Totalität. Ist die Entstehung aber einmal vollendet, ist das Dichtwerk geschaffen, dann behauptet es stolz und selbstherrlich seinen Platz in der Welt. Es ist überhaupt keinem Gesetze mehr untertan. Jedem diktiert es seinen Willen, schreibt es seine Gesetze vor, die es von Dichters Gnaden empfangen hat und die es allen aufzwingt, die sich ihm nahen, sei es lediglich zum Genusse oder in der Absicht einer Wiedergabe. Es ist also kein geringes Unterfangen,

dessen sich die Schauspielkunst vermißt, wenn sie an dieses autokratische Wesen herantritt und ihm ihre Dienste anbietet.

Was hier vom Dichtwerk gilt, kann zwar nach Schopenhauer, der das treffende und schöne Bild von der Majestät des Kunstwerks geprägt hat, von jedem Kunstgebilde gesagt werden; und dennoch besteht ein Unterschied darin, wie die Schauspielkunst und wie die in erster Linie objektiven Künste an die Majestät des gesetzgebenden Kunstwerks herantreten.

Der kopierende Maler oder der ausübende Musiker gehen, um Schopenhauers Bild zu erweitern, mit einer gewissen Sicherheit zu Hofe. Die Majestät, der sie sich zu nahen gedenken und deren Befehle sie zu empfangen wünschen, ist ihres Stammes, ist aus ihrer eigenen Familie. Sie haben mit ihr die gleiche Erziehung genossen und sind selber mit allen Zeremonien und Hofgebräuchen der betreffenden Hoheit vertraut. Demütig nehmen sie ihre Befehle entgegen, und ihre einzige Sorge muß sein, ob sie sie auch zur Zufriedenheit werden ausführen können.

Die Schauspielkunst hingegen, die sich der Majestät des Dichtwerks naht, kann dies nur mit doppeltem Zittern und Zagen tun. Sie kommt aus einem fremden Lande an einen fremden Hof, dessen Sprache sie nicht einmal mächtig ist, und ihre Besorgnis beschränkt sich nicht auf die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Ausführung der königlichen Befehle, nein, sie muß auch noch fürchten, sie falsch oder nicht vollkommen zu verstehen. Aus den Mienen des Herrschers muß sie sie zu lesen suchen, sie muß sie geradeaus zu erraten wissen, wenn sie überhaupt an ihre Vollbringung zu schreiten imstande sein soll.

Daher kann die Schauspielkunst ihre Aufgabe nicht in der Weise bewältigen wie etwa die Gemäldekopie, die reproduzierende Graphik oder das Musikspiel. Die Schauspielkunst bringt Theatervorstellungen, die Dichtkunst aber Dichtwerke hervor. Beides sind grundverschiedene Dinge, das eine daher nie die Wiederholung des andern. Die

empirische, d. i. eigentliche Schauspielkunst kann also ohne Unterstützung durch die reine mit dem besten Willen nicht an das Dichtwerk anknüpfen.

Deshalb verpflichtet die reine Schauspielkunst als das Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem exogenen Objekt oder, bildlich gesagt, als die Brücke, die vom Dichtwerk zur eigentlichen Schauspielkunst hinüberführt, ihre Diener vorerst nicht zu einer Wiedergabe oder etwas Ähnlichem.

Sie fordert vom Künstler vor allem, daß er die Dichtung als solche vollkommen in sich aufnehme und in ihrer Totalität erkenne, daß er sich nicht so wie der Genießende von ihr affizieren lasse, sondern sie in allen ihren Absichten und mannigfaltigen Zusammenhängen erfasse und begreife.

Dies vermag er vermittelst des dichterischen Empfindens, das die erste Forderung aller reinen Schauspielkunst ist.

Das dichterische Empfinden (und Verstehen) ist nicht zu verwechseln mit der dichterischen Begabung, die nichts mit der reinen Schauspielkunst gemein hat, ja ihr sogar in vielen Fällen entgegensteht.

„Der Schauspieler muß ein Dichter sein" ist ein falscher Leitsatz, der vielleicht einzig und allein seine Richtigkeit erhält bei der Darstellung wertloser Theaterstücke. Zur Erfassung eines wirklichen Dichtwerks bedarf der Schauspieler nichts als des intensiven dichterischen Empfindens. Hierdurch erreicht die reine Schauspielkunst etwas, was ohne sie der eigentlichen Schauspielkunst ewig unerreichbar bliebe:

Sie schafft sich mit der Dichtkunst gemeinsam ein entogenes Objekt.

Damit ist der erste Pfeiler tief in den spröden, steinigen Boden eingerammt und der schwerste Schritt getan.

Wir wissen aus unsern vorhergegangenen Betrachtungen nicht nur, daß die Dichtkunst von der Schauspielkunst nicht reproduzierbar ist, sondern auch, daß sie sich als einzige aller subjektiven Künste im eigentlichen Sinne überhaupt nicht reproduzieren läßt. Wir gelangten allerdings zu dem Resultat, eine Abart der dichterischen

Fähigkeit, die gewöhnlich als ein selbständiger Zweig der Literatur angesehen wird, als die einzige, wenn auch indirekte Möglichkeit einer reproduktiven Dichtkunst anzusehen: die künstlerische Übersetzung eines Dichtwerks in eine andere Sprache.

In der Tat muß der Übersetzer das Dichtwerk mit allen seinen Absichten und seinen Zusammenhängen so in sich aufnehmen, daß er in der andern Sprache durch die richtige Wahl der geeigneten Ausdrucksmittel auch diejenigen Gedanken und Stimmungen verdeutlichen kann, die, wie man sagt, zwischen den Zeilen stehen, und nicht etwa nur den simplen Text, der ohne Erfüllung dieser Forderungen von der Dichtung gar kein richtiges Bild gäbe. Erreichen kann der Übersetzer dieses Ziel nur dann, wenn er das zu reproduzierende Dichtwerk derart „erkannt" hat, daß er in ein Verhältnis zu ihm gerät, welches demjenigen verwandt ist, in dem der eigene Dichter zu ihm steht; ein Zustand, den man sich übertrieben so gesteigert denken kann, daß der Reproduktor — nicht etwa böswillig, nein, mit einer leisen Berechtigung — das nachzuahmende Werk schließlich als seinen ureigensten Besitz betrachtet.

Diese Erkenntnis, weil sie zugleich geistig und seelisch sein soll, weil sie alles Absichtliche, Gedankliche ebenso wie alles Unabsichtliche, Gefühlsmäßige, alles rein Materielle wie alles rein Geistige, alles Definierbare wie alles Undefinierbare gleichzeitig erfassen soll, diese Erkenntnis wollen wir kurz die Perzeption nennen.

In der Psychologie gilt gewöhnlich die Perzeption als Wahrnehmung im Bewußtsein im Gegensatz zur Apperzeption, als der mit besonderer Aufmerksamkeit erfolgenden Wahrnehmung im Bewußtsein. Weil es sich bei unserer Untersuchung um diesen Gegensatz nicht handeln kann, benutzen wir den Ausdruck in seiner ursprünglichen Bedeutung als das von dem Verbum perzipieren, d. h. geistig erfassen, begreifen, gebildete Substantivum.

Die Perzeption, das geistige und seelische Besitzergreifen,

ist die primäre Handlung jeder in erster Linie objektiven Kunst, d. h. jeder künstlerischen Reproduktion.

Die Perzeption muß also auch stattfinden, bevor ein Maler ein Gemälde kopiert oder bevor ein Musiker eine fremde Komposition zu Gehör bringen will. Sie ist, zeitlich betrachtet, derjenige Aktus, den wir bei den in erster Linie subjektiven Künsten die Konzeption nennen, und gehört untrennbar zu jeder objektiven Kunstübung.

Diese Perzeption ist jedoch nur am entogenen Objekt möglich, am exogenen wird sie sofort zur Konzeption. Da aber der Schauspieler eine bestimmte objektive Aufgabe zu erfüllen hat, muß er sich zur Perzeption seines Objekts die reine Schauspielkunst zu Hilfe holen.

Diese nun — noch nicht die eigentliche Schauspielkunst, sondern die Verbindung zwischen Dichtkunst und Schauspielkunst — klammert sich durch ihre an den Künstler gestellte Forderung des dichterischen Empfindens an dem Dichtwerk derart fest, daß sie dieses zu einem ihr entogenen Objekt macht. In diesem Vorgang haben wir den Schlüssel zu aller weiteren Erkenntnis.

Allerdings bleibt dieses künstlich geschaffene gemeinsame entogene Objekt für die später in Aktion tretende eigentliche Schauspielkunst immer ein exogenes. Aber die reine Schauspielkunst hat bei ihrer primären Verschmelzung mit dem Dichtwerk für den Umfang und die Ausstrahlungen sich ein eng umschriebenes Maß gebildet und läuft mit diesem Maße sozusagen beständig unter der eigentlichen Schauspielkunst einher, jede Abirrung der Wirkungen bewachend und in ihre Schranken verweisend.

Wenn wir uns die reine Schauspielkunst als eine Linie

O——————————P

vorstellen, die vom Objekt zum Produkt führt, können wir den Punkt O als den Punkt des von der reinen Schauspielkunst geforderten dichterischen Empfindens bezeichnen.

Ohne dieses könnte die reine Schauspielkunst mit der Dichtkunst niemals ein gemeinsames entogenes Objekt haben, d. h. sie wäre ebenso wenig imstande, an ihr Objekt anzuknüpfen, wie die eigentliche Schauspielkunst.

Hiernach ist das dichterische Empfinden die erste Forderung der reinen Schauspielkunst, durch das der Künstler erst zur Perzeption des Dichtwerks, d. i. seines Objekts, befähigt wird.

Die Perzeption des Objekts ist die Aufgabe. welche dem Künstler von der reinen Schauspielkunst a priori gestellt ist, und das Gesetz, nach dem er bei diesem Aktus zu verfahren hat, muß ein solches a priori sein.

Wenn wir dieses Gesetz feststellen, besitzen wir naturgemäß nur eine primäre Vorschrift für die erste Anknüpfung an das Objekt.

Es wird sich aber zeigen, und es liegt im Wesen der Linie O—P, die wir als die abstrakte Linie der reinen Schauspielkunst bezeichnen, daß sie von einem gedachten Punkt M an eine Metamorphose durchmacht, indem sie von diesem Wendepunkt aus die Prinzipien der Objektivität immer mehr verläßt und in dem Maße, wie sie sich der eigentlichen Schauspielkunst nähert und schließlich unter ihr als Fundamentallinie einherläuft, immer selbsttätigere Produktivitätseigenschaften erhalten wird. Man wird also sehen, daß sich das Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem exogenen Objekt nicht so wie dasjenige der in erster Linie objektiven Künste nach einer einzigen, fest umrissenen objektiven Regel a priori ordnet, als die wir den Satz von der Identität erkannt haben, sondern nach verschiedenen Gesetzen. In Bezug auf die eigentliche Schauspielkunst können wir diese Gesetze aber nicht gut objektiv nennen. Denn dieses Prädikat käme ihnen nur dann zu, wenn sie, wie es das Wesen einer objektiven Vorschrift verlangt, eine unmittelbare Verbindung der betreffenden Kunst mit ihrem Objekt vorstellten. So aber bleiben sie in Ansehung der eigent-

lichen Schauspielkunst objektiv wirkungslos. Sie zeigen sich uns ausschließlich als die Gesetze der reinen Schauspielkunst. Als solche sind sie allerdings streng objektive Vorschriften.

Wir werden ihrer drei festzustellen und zu betrachten haben, deren erste, dem Objektpunkt zunächst liegende, das Objektische, und deren andere zwei, die sich mehr und mehr dem Punkte der eigentlichen Schauspielkunst nähern, ja teilweise im Verein mit dieser an der Erzeugung des Produktes bereits kräftig mitwirken, die dynamischen Gesetze der reinen Schauspielkunst genannt sein mögen.

Selbstverständlich sind auch die dynamischen Gesetze der reinen Schauspielkunst nie ohne objektische Grundlage, ebenso wie das objektische Gesetz schon stark durch dynamische Prinzipien beeinflußt wird. Dies ist jedoch eine ganz natürliche Erscheinung, denn es liegt im Wesen jeder metamorphotischen Linie, daß sie bereits im Anfangsstadium Züge der endlichen Gestaltung aufweist und umgekehrt in ihrer endlichen Gestalt die ursprüngliche Abstammung ahnen und nachweisen läßt.

Wenden wir uns nun zur ersten Forderung der reinen Schauspielkunst, dem objektischen Gesetz.

23.

Die konzentrische Perzeption.

Wir haben im vorhergehenden Absatz das dichterische Empfinden als das primäre Medium bezeichnet, durch das die reine Schauspielkunst den Künstler in den Stand setzt, an das Objekt anzuknüpfen. Dieses dichterische Empfinden ist also nicht etwa eine sekundäre Erscheinung. Es ist beim Schauspieler genau so Voraussetzung wie das malerische Empfinden beim Maler, das plastische beim Bildhauer und das musikalische beim Musiker. Andererseits ist es doch aber klar, daß die erste Voraussetzung beim Schauspieler nicht das dichterische, sondern das schauspielerische Empfinden sein müßte.

Wie ist dieser Widerspruch zu lösen?

Schlechterdings nur durch den Begriff der reinen Schauspielkunst.

Das schauspielerische Empfinden ist und bleibt natürlich die erste Voraussetzung der *eigentlichen* Schauspielkunst. Ohne dieses ist jede faktische Schauspielkunst unmöglich.

Das dichterische Empfinden aber als die Forderung der *reinen* Schauspielkunst ist zugleich die erste Voraussetzung jeder *idealen Schauspielkunst*. Daher sind das schauspielerische und das dichterische Empfinden zwei verschiedene Dinge, die sich niemals decken, sondern die im günstigsten Falle nebeneinander herlaufen.

Das schauspielerische Empfinden, das eine vom Dichter erdachte Figur in ihrem ganzen plastischen Umfang mit allen seinen unendlichen Möglichkeiten und Wirkungen erfaßt, das diese Figur mit der eigenen subjektiven, schöpferischen Phantasie so zu durchdringen vermag, daß die schließliche Darstellung einen größeren und gewaltigeren Eindruck hervorruft, als ihn oft der Dichter auch nur zu ahnen vermochte, diese stets so bewunderte und doch nie erforschte, scheinbar selbstverständliche und doch so geheimnisvolle Gabe ist der Anfang und das Ende, das Um und Auf einer jeden Schauspielkunst. Sie zu lehren, ist unmöglich, sie zu erklären ein vergebliches Beginnen. Sie wird oft angetroffen bei Individuen mittelmäßigen Geistes, und ihr teilweiser Mangel bildet zuweilen den Schmerz und die Enttäuschung der intellektuell Entwickeltsten. Und dennoch schützt diese in ihrer Art einzige Gabe ihren Träger nicht immer vor dem sogenannten „Virtuosentum" und auch nicht vor der Gefahr, trotz der plastischen Bewältigung einer Figur als solcher, das Dichtwerk geradezu auf den Kopf zu stellen und es in seinen Verhältnissen vollkommen zu verschieben. Der Grund hierfür liegt immer wieder darin, daß die Schauspielkunst mit dem Dichtwerk infolge dessen Exogenie von vornherein in gar keinem Konnexus steht. Wäre die reine Schauspielkunst nicht eine Kunst für sich, wäre das dichterische Empfinden ein Teil des schauspiele-

rischen Empfindens, so müßte von vornherein nur derjenige Darsteller ein guter Schauspieler sein, der die Forderungen der reinen Schauspielkunst in vollem Umfang zu erfüllen imstande ist. Dann wäre also diese Gabe ein Privilegium der empirischen Schauspielkunst. Nun sehen wir aber, daß gerade die hervorragendsten Darsteller beim Virtuosentum, d. h. bei einer Darstellungsweise enden, die ohne Rücksicht auf das Dichtwerk die eigenen schauspielerischen Vorzüge grell in den Vordergrund stellt, und daß oft geradezu geniale Schauspieler ein Dichtwerk zu Fall bringen, das, später neu in den Spielplan aufgenommen, bei mäßigerer, aber richtiger Darstellung einen großen Erfolg hat.

Leider gehört eine solche nachträgliche Rehabilitierung aus allzu begreiflichen Gründen zu den Seltenheiten. Sonst könnte man dieses Phänomen, statt wie tatsächlich an einigen, sicher an unzähligen Beispielen erhärten. Denn die Entscheidung, ob ein abgelehntes Dichtwerk in sich oder durch die Darstellung verfehlt sei, ist nur bei erprobten, alten Stücken leicht zu treffen. Auch die Kritik unterstützt nur in den seltensten Fällen den Wagemut des Theaterleiters zu einer Revision; denn sie ergießt nach einer erfolglosen Uraufführung oft die ganze Schale ihres Zornes auf den unglücklichen, in Wirklichkeit vergewaltigten Dichter und bedauert den begnadeten, in Wirklichkeit nicht selten schuldhaften Schauspieler, der seine große Kunst in den Dienst einer so „aussichtslosen Sache“ stellen mußte.

Die Tatsache, daß der völlige oder gelegentliche Mangel oder auch die bewußte Vernachlässigung der Regeln der reinen Schauspielkunst häufig gerade bei großen Darstellern angetroffen wird, kann uns als Beweis dafür dienen, daß sie a priori nicht zur schauspielerischen Veranlagung gehören und nur ein Bindeglied darstellen zwischen dem Dichtwerk und der Schauspielkunst, insoweit wir eine Verbindung der beiden verlangen.

Dem gegenüber sind vorzüglich diejenigen Vertreter der Schauspielkunst in einem verhältnismäßig umfang-

reichen Besitz der Darstellungsgesetze a priori, die die eigentliche Schauspielkunst nur im beschränkten Maße oder überhaupt nicht praktisch ausüben. Wir meinen die Spielleiter. Ihre Arbeit kann nur dann Erfolg haben, wenn sie selber um die Forderungen der reinen Schauspielkunst wissen und diese ihre Kenntnis auch auf diejenigen ihrer Darsteller zu übertragen vermögen, die dieser Kunst in minderem Maße mächtig sind.

Aus alledem ergibt sich, daß das dichterische Empfinden als die hervorragendste Forderung der reinen Schauspielkunst vom schauspielerischen Empfinden nicht involviert wird und eine eigene Veranlagung bedeutet.

Untersuchen wir nun, auf welche Weise das dichterische Empfinden sein Objekt zu durchdringen hat.

Daß es mittels der Perzeption geschieht, haben wir bereits auseinandergesetzt. Was wir unter Perzeption verstehen, ist ebenfalls an seiner Stelle gesagt. Bleibt nur noch die Frage, inwieweit und auf welche Weise die Perzeption erfolgen muß.

Im Herzen jedes wahrhaften Bühnendichters wohnen zwei Seelen. Die eine strebt nach den keuschen Bezirken der Dichtung, die andere nach der bunten Welt der Kulissen.

Beide zerren an ihm, winken ihm mit dem höchsten Lohn, locken ihn jede für sich, ihr ganz zu folgen; aber beide müssen gleich stark sein oder, richtiger, des Dichters eigenwillige Kraft beiden gegenüber muß gleich stark sein, soll er nicht die Balance verlieren und, je nachdem er der einen oder der andern den Vorzug gibt, entweder ein bloßer „Buchdramatiker“ oder nur ein Theaterdichter oder gar ein „Stückefabrikant“ werden.

Diese beiden Seelen im Herzen des dramatischen Dichters spiegeln sich auch in seinen Werken. Soll nun das dichterische Empfinden des Schauspielers ein solches Werk perzipieren, so ist zu bedenken, daß es nicht das dichterische Empfinden irgendeines allgemeinen und nichts als genießenden Subjekts ist, sondern das dichterische

Empfinden als primäre Forderung der reinen Schauspielkunst. Der Charakter der Perzeption ist hierdurch gegeben:

Er wird bestimmt durch die stete Rücksicht auf die eigentliche Schauspielkunst, und diese Rücksicht erklärt sich aus dem Standpunkt, den die reine Schauspielkunst dem Dichtwerk gegenüber einzunehmen gezwungen ist, und aus ihren endgültigen dynamischen Zielen.

Das Schaffen des Dichters will Dichtung trotz des Theaters. Die Perzeption im Sinne der reinen Schauspielkunst will Theater trotz der Dichtung.

Oder: Der Dichter im Dichtwerk gehorcht der Theaterseele, ohne jemals die Abhängigkeit von der Dichterseele zu verlieren; die Perzeption im Sinne der reinen Schauspielkunst durchdringt das Dichterische im Dichtwerk stets im besonderen Hinblick auf die Schauspielkunst.

Diese Rücksichtnahme auf die Schauspielkunst bedeutet aber beileibe keine Einseitigkeit der Perzeption. Denn um die erforderliche Rücksicht nehmen zu können, bedarf es vorerst einer im idealen Sinne vollkommenen Erkenntnis des Dichtwerks.

Ebensowenig wie die Abhängigkeit des Dichters von seiner Dichterseele ihn von der Einheitlichkeit des Schaffens befreit, wird die reine Schauspielkunst durch ihre Rücksicht auf die eigentliche Schauspielkunst von der vollkommenen Erkenntnis des Dichtwerks entbunden. Sie wird im Gegenteil geradeaus zu ihr verpflichtet.

Das möglichst vollkommene Insichaufnehmen, das wir die Perzeption des Dichtwerks nannten, eine Hauptbedingung, die das dichterische Empfinden zu erfüllen hat, und die gleichzeitige Rücksicht auf die empirische Schauspielkunst sind das die dynamischen, d. h. die endgültigen Ziele betreffende Merkmal des dichterischen Empfindens. Hierdurch unterscheidet es sich von demjenigen irgendeines andern nur genießenden Subjekts.

Haben wir nun den vollendeten Charakter der Perzeption festgestellt, so müssen wir uns jetzt über ihren Modus klar werden.

Die eigentliche Schauspielkunst, die ohne Zuhilfenahme ihrer reinen Voraussetzung an die Erfüllung ihrer Aufgabe schreitet, beginnt mit der Perzeption der „Rolle."

Das Erfassen — Empfinden und Verstehen — der Rolle ist bei ihr Vorbedingung für alle darstellerische Leistung. Das ganze Werk wird nur vom Standpunkt der „Rolle" aus begriffen und beurteilt. Dieser Weg, prinzipiell eingeschlagen, kann wohl zu einer großen schauspielerischen, aber selten zu einer künstlerischen Leistung in unserm Sinne führen. Und doch geht man ihn so oft. Dem Schauspieler, der die Regeln der reinen Schauspielkunst unbeachtet läßt, bleibt ja auch nichts anderes übrig, als mit der „Rolle" anzufangen. Es ist zwar nur eine belanglose Äußerlichkeit, aber gewiß kein bloßer Zufall, daß das Wort „Rolle" ein terminus technicus der Schauspielkunst und nicht der Dichtkunst ist. Es liegt schon in der Bezeichnung selbst etwas Komödiantenhaftes. Wenn der Komödiant die Bekanntschaft seines Objekts durch die „Rolle" macht, entgeht ihm schon äußerlich das Phänomen der Exogenie des Dichtwerks. Für ihn schreibt der Dichter „Rollen", und der Schauspieler spielt sie! — Verhielte es sich dermaßen, wie einfach wäre dann alles! Aber dem ist leider nicht so.

Der Dichter schreibt keine „Rollen", er erdichtet Figuren. Der Schauspieler aber spielt letzten Endes „Rollen."

Die Umwandlung der dichterischen Figuren in Rollen (im besten Sinne des Wortes) ist erst die Aufgabe der reinen Schauspielkunst. Ergo setzt sich der Schauspieler, der seinen Dienst am Dichtwerk schon mit der „Rolle" anfängt, bewußt oder unbewußt über diesen Umwandlungsprozeß hinweg.

Der Dichter schreibt keine „Rollen". Täte er es, so wäre jede „Rolle" ein einheitliches Ganzes, das seine Gesetze in sich selbst trüge, und müßte eine zuverlässige und exakte entogene Vorschrift enthalten.

Des Dichters Gestalten sind aber nur aus ihrem gegenseitigen Verhältnis zueinander zu erkennen, und der

Schauspieler, der sich die Erkenntnis dieses Verhältnisses schenkt, mehr noch, der nicht mit dieser Erkenntnis beginnt, mit andern Worten: der mit dem Perzipieren der „Rolle“ und nicht des Dichtwerks anfängt, wird selten und dann nur zufällig unsere an ihn gestellten künstlerischen Anforderungen erfüllen.

Dadurch ergibt sich der Modus der Perzeption von selbst. Er hat beim Dichtwerk in seiner Gesamtheit anzuheben. Das dichterische Empfinden im Sinne der reinen Schauspielkunst wird nicht bei der darzustellenden Figur einsetzen, — eine „Rolle“ gibt es für die reine Schauspielkunst nicht — sondern beim Kunstwerk selber. Die Perzeption wird von allen Seiten gleich intensiv beginnen müssen und auf die darzustellende Figur in der Weise hinsteuern, daß sie, nur dieses eine Ziel im Auge, alle Partikeln der Dichtung, mögen sie konkreter oder abstrakter Art sein, mögen sie die Handlung oder die Gestalten betreffen, mögen sie die Absichten des Dichters im einzelnen darstellen oder den Sinn der Dichtung oder ihre höhere Idee in ihrer Gesamtheit ausdrücken, *zu der einen zu verkörpernden Figur in unlösbare Beziehung zu bringen sucht.*

Die Perzeption geht also nicht zentral, von der darzustellenden Figur beginnend, ausstrahlend nach der Peripherie vor; sondern umgekehrt von der Peripherie aus einstrahlend oder konzentrisch auf die darzustellende Figur zu.

Hiermit hätten wir das objektische Gesetz der reinen Schauspielkunst festgestellt:

Es ist die Forderung der konzentrischen Perzeption des Dichtwerks, wobei unter dem Zentrum die jeweilig darzustellende Figur zu verstehen ist.

Die konzentrische Perzeption verlangt also vom Schauspieler, *daß er seine Arbeit nicht mit der Perzeption der „Rolle“ beginne, sondern erst nach dem Erkennen des Dramas in dessen Totalität zum geistigen und seelischen Erfassen der von ihm darzustellenden dichterischen Gestalt vordringe.*

24.

Ausführungen zum objektischen Gesetz.

Nur durch die konzentrische Perzeption kann der Schauspieler erkennen, was er überhaupt darzustellen hat.

Das nichts als genießende Subjekt bedarf eigentlich gar keiner Perzeption. Es läßt sich einfach affizieren und wird in diesem Falle gleichsam zum Objekt des wirkenden Dichtwerks.

Das mit Bewußtsein genießende Subjekt bedarf nur der einfachen Perzeption. In dem Augenblick aber, wo es mit darstellerischen Absichten an das Dichtwerk tritt, muß es das Gesetz der konzentrischen Perzeption befolgen. Beginnt es seine Erkenntnis zentral, d. h. geht es von der darzustellenden Figur aus, werden ihm zwar alle unmittelbar mit der Figur verknüpften Beziehungen klar werden, aber alle innerlich wichtigen, äußerlich nur lose oder mittelbar bestehenden Relationen verborgen bleiben. Es wird aber auch die unmittelbar mit der Figur verknüpften Beziehungen nicht in ihrem vollen Wert erfassen können, weil es sich in den meisten Fällen mangels einer möglichen Fernsicht mit der bloßen Feststellung ihrer Existenz begnügen wird. Doch jede dieser Beziehungen hat wieder Beziehungen zum Ganzen und zu einzelnen Teilen, und schließlich wird das auf diese Weise perzipierende Subjekt auf seinem Wege nach der Erkenntnis in ein Labyrinth geraten, aus dem es keinen oder nur einen zufälligen Ausweg findet.

Wenn es aber nach dem objektischen Gesetz der reinen Schauspielkunst die Perzeption von allen Seiten beginnt und konzentrisch auf den einen gegebenen Punkt hinsteuert, sind ihm sein Weg und sein Ziel vorgezeichnet, und es kann die in ihrer Totalität erkannten Beziehungen, soweit sie auf jenen einen bewußten Punkt unmittelbar oder mittelbar hindeuten, leichter einsammeln und für seine Zwecke gebrauchen.

Der Schauspieler, der seine Kunst mit der „Rolle“ beginnt, der diese mit seiner ganzen Persönlichkeit ausfüllt, ohne das objektische Gesetz der reinen Schauspielkunst zu befolgen, steht inmitten der Dichtung so hilflos da, wie etwa der Sterngucker des Altertums und des Mittelalters inmitten der Natur. Da alle Beobachtung des Weltalls nun einmal nicht anders als von der Erde ausgehen muß, konnte dieser die Perzeption nur zentral vornehmen. Was Wunder also, daß er auf gar keinen andern Gedanken kam, als die Erde zum ruhenden Mittelpunkt des sich um sie drehenden Planeten- und Fixsternsystems zu machen. Hätte er seinen Beobachtungsstandpunkt von der Erde, d. h. von dem angenommenen Mittelpunkt wegverlegen können, würde es nicht erst der gigantischen Idee des Kopernikus bedurft haben, um die Erde in Bewegung zu setzen.

Der zentral perzipierende Schauspieler begibt sich nun in bezug auf die von ihm geforderte Erkenntnis des Dichtwerks freiwillig in eine Lage, die dem dunklen und eng begrenzten Standpunkt der altertümlichen Astronomie gegenüber der Welterkenntnis entspricht. Auch für ihn wird sein Beobachtungsstandpunkt, d. h. in diesem Falle die darzustellende Figur, der Mittelpunkt werden, um den sich alle übrigen Teile der Dichtung drehen, von dem sie also abhängig sind; wodurch dann ein schiefes Bild des ganzen Werkes zustande kommen muß. Und doch brauchte er nur das Gesetz der konzentrischen Perzeption zu befolgen, um zu erkennen, daß nicht etwa das übrige Dichtwerk sich um die von ihm zu spielende „Rolle“ drehe, sondern daß auch seine Figur teilhat an einer bestimmten allgemeinen Bewegung des ganzen Dichtwerks, die sich gewöhnlich um einen großen Gedanken, um eine tiefe Idee als Mittelpunkt vollzieht.

Die Perzeption des Dichtwerks geschieht vermittelst des dichterischen Empfindens.

Das dichterische Empfinden ist nicht zu verwechseln mit dem literarischen und auch nicht mit dem kritischen. Die beiden letzten Begabungen können ihrer ganzen

Natur nach weder von der eigentlichen noch von der reinen Schauspielkunst in Anspruch genommen werden. Sie sind Voraussetzungen eines ganz andern Metiers. Sie sind zwar unentbehrlich für die Literaturkritik und in vielen Fällen wünschenswert für den Theaterleiter bei der Auswahl seines Programms, für die Schauspielkunst aber kommt, sofern sie in der glücklichen Lage ist, das literarische und kritische Empfinden nur dann in Betracht, wenn sie ohne Rücksicht auf eigene Eitelkeit und Erfolgsmöglichkeit vor der Entscheidung steht, ob das vorliegende Werk einer Aufführung würdig sei oder nicht, d. h. in jenen Fällen, wo sie die Funktionen des idealen Bühnenleiters ausübt. Hat sie sich einmal zur Darstellung entschlossen, oder wird ihr die Aufgabe der Darstellung zuteil, muß sie, soll sie zur Lösung dieser Aufgabe fähig werden, sowohl das literarische als auch das kritische Empfinden ausschalten und sich nur auf das dichterische Empfinden verlassen.

Das literarische Empfinden ist für die Perzeption ebenso untauglich wie das kritische, da ersteres nur einordnende, letzteres nur zersetzende, beide aber keine dynamischen Eigenschaften besitzen. Dynamische Eigenschaften sind aber unumgänglich notwendig zur Umwandlung der reinen Schauspielkunst in die empirische. Wenn solche bei der Anknüpfung ans Objekt noch nicht einmal andeutungsweise vorhanden sind, ist die Metarmorphose der abstrakten Linie der reinen Schauspielkunst überhaupt unmöglich. (Vgl. Absatz 22, Seite 84).

Was nützt es dem Schauspieler, wenn er z. B. ein Dichtwerk literarisch als Satire perzipiert?

Damit kann er noch garnichts anfangen.

Er soll ja eine Figur in der Satire darstellen. Das literarische Empfinden als ein Teil der dichterischen und schriftstellerischen Begabung und zugleich als die Voraussetzung der bewußten Genußfähigkeit in bezug auf das geschriebene Wort oder auf alles, was in Schriften niedergelegt ist, wird ihm zwar den geistigen Inhalt des Werkes offenbaren. Es wird ihm daher auch die Bedeutung

der Figur mit allen ihren Beziehungen zu den andern Figuren und zur ganzen Satire, ja, diese überhaupt vollkommen verdeutlichen, aber eine räumliche, körperliche, also für die Schauspielkunst dynamische Vorstellung kann es ihm nicht geben. Gestützt auf das literarische Empfinden, wird die aus ihm resultierende Darstellung immer etwas Dozierendes, Explizierendes erhalten, selten etwas Lebendiges. Hinzu kommt noch, daß das literarische Empfinden als ein der Schauspielkunst fremder Begriff den Darsteller überaus leicht irreleitet. Der Künstler unseres Beispiels, der sich beim Perzipieren über die literarische Bedeutung des betreffenden Dichtwerks als Satire klar geworden ist, wird dieses Empfinden selten los und sieht nicht mehr die vom Dichter geforderte Wahrheit der Existenz in der darzustellenden Figur, sondern eben auch in dieser immer wieder nur die Satire. Das ist ein Fall, den man häufig bei sonst vorzüglichen Schauspielern beobachten kann. Die literarische Perzeption läßt sie übersehen, daß die Satire in unserm gedachten Beispiel nicht in den Figuren selber liegen soll, vielmehr in ihrem Verhältnis zu einander; daß sich zum Exempel das hier angenommene Werk von andern normalen Dramen vielleicht nur dadurch unterscheidet, daß Menschen mit heterogenen Empfindungen und Absichten, mit diametral entgegengesetzter Aufnahmefähigkeit und differierendem Seelenzustand unter ganz verschiedener Voraussetzung, vor ein gegebenes Faktum gestellt, auf der Szene gemeinsam aufeinanderstoßen, wodurch dann der Eindruck der Satire erweckt werden soll. Aber die Figuren selber sind und bleiben Menschen von Fleisch und Blut und nicht satirische Schemen[1]).

Vor einem solchen Irrtum kann den Darsteller nur das dichterische Empfinden bewahren. Es befähigt ihn, so in das Dichtwerk einzudringen, die Vorstellung des Autors

---

[1]) So hat z. B. das literarische Empfinden der Satire in Hauptmanns Biberpelz schon manchen sonst trefflichen Schauspieler zu einer karikierenden Darstellung des Amtsvorstehers Wehrhahn verführt, was unbedingt falsch ist.

vom Ganzen und allen seinen Teilen derart in sich aufzunehmen, daß er schließlich — in äußerstem Verfolg dieses Gedankens — die Dichtung als seinen ureigenen Besitz betrachtet, als hätte er sie selbst erdacht.

Nun, da er die Figuren in bezug auf ihre Darstellung dynamisch und — immer in idealer Forderung — so oder annähernd so sieht, wie sie der Dichter gesehen, d. h. in lebendiger Vorstellung, können ihm elementare Irrtümer der oben erwähnten Art nicht gut unterlaufen.

Ebensowenig nützt dem Schauspieler die kritische Perzeption des Dichtwerks.

Man sollte meinen, daß gerade das kritische Verfahren die Schauspielkunst leichter vor Fehlern werde bewahren können als irgend ein anderes. Dem ist aber nicht so. Das kritische Verfahren darf nur als Selbstkritik oder Selbsterkenntnis auftreten, also ein regulierendes Prinzip darstellen, das nicht allein der Schauspielkunst, sondern überhaupt jeder Kunst von Vorteil sein muß. Die Kritik am Objekt, als außerhalb des dichterischen Empfindens liegend und ohne jede dynamische Eigenschaft, gehört a priori nicht zu den Voraussetzungen der Schauspielkunst und darf bei der künstlerischen Perzeption nicht hervortreten. Der Kritizismus an und für sich hat etwas Zerstörendes, Zersetzendes, niemals etwas Positives, Aufbauendes. Die kritische Perzeption würde die reine Schauspielkunst auf ihrem Wege zur eigentlichen ablenken, aufhalten, zum völligen Stillstand bringen oder zur Umkehr zwingen. Wie sollte auch der Schauspieler in den Stand gesetzt werden, produktive Arbeit zu leisten, wenn er vermöge der kritischen Perzeption die Überzeugung von der Unzulänglichkeit seines Objekts gewonnen hätte? Die Lust zur Arbeit durch die Hoffnung auf Erfolg, der Rausch, in den sich das Subjekt durch die Autosuggestion versetzen muß oder in den es durch seinen Gegenstand spontan versetzt wird, die Kraft der Überzeugung, die Naivität des Schaffens, das monomanische, unbekümmerte Verfolgen eines und desselben Zieles, kurz, alle Notwendigkeiten jeder Kunstleistung würden in die

Brüche gehen oder erst gar nicht in Erscheinung treten können. Eine trockene, lust-, farb- und belanglose Darstellung wäre die Folge.

Es liegt aber noch eine andere Gefahr vor:

Die Schauspielkunst, durch die kritische Perzeption verleitet, gelangt zu einer Unterschätzung des Dichtwerks und einer Überschätzung ihrer selbst, benutzt das Objekt nur mehr als Folie und sonnt sich, unter Vernachlässigung aller Rücksicht auf den Dichter, mit unkünstlerischer Überhebung in ihrer eigenen, strahlenden Nichtigkeit; ein Resultat, das ja gerade durch die Forderungen der reinen Sckauspielkunst vermieden werden soll.

Man wird hier den Einwand machen, daß die Schauspielkunst unmöglich ganz ohne Kritik an das darzustellende Dichtwerk herantreten könne. Man wird behaupten, daß augenscheinlich doch gerade im Gegenteil ein ziemlich großes Maß an Kritik vonnöten sein müsse, um auf dem Wege von der Dichtung, als dem Objekt, zum endlichen Produkt der Schauspielkunst durch Streichen, Unterstreichen, Verwischen und Hervorheben den erstrebten Erfolg einzuheimsen.

„Wie?“ so wird man fragen, „der Nathan Sonnenthals, Mitterwurzers Mephisto, Kainzens Hamlet, die Hedda Gabler der Duse, Agnes Sormas Frau Alving, alle diese und ähnliche Meisterleistungen sollen unter völliger Ausschaltung der Kritik des Darstellers am Dichtwerk entstanden sein?“

Kommt dieser Einwand von denjenigen, die die Schauspielkunst bisher als eine reproduzierende Kunst betrachteten, so antworten wir ihnen mit einer gewissen Schadenfreude: Nach Eurer Theorie unbedingt! Denn was soll einer reproduzierenden Kunst dem Objekt gegenüber das kritische Urteil? Was soll der kopierende Maler oder der ausübende Musiker mit ihm beginnen? Sie haben kein Recht, geschweige denn die Pflicht zur Kritik. Sie haben in erster Linie das Gesetz der Identität zu befolgen und weiter nichts! In zweiter Linie gehorchen sie ihrem Subjekt. Aber wo ist innerhalb ihrer objektiven

Gebundenheit und ihrer subjektiven Freiheit, die doch nur in der Auffassung bestehen kann, aber nie in eine bewußte Korrektur der Vorlage ausarten darf, auch nur der geringste Raum, in den sich die Kritik am Objekt einschleichen dürfte?

Denjenigen aber, die mit uns darin einig sind, daß die Schauspielkunst die Dichtkunst nicht reproduzieren kann, sind wir eine befriedigendere Erklärung schuldig. Selbstverständlich kann dem Darsteller eine Kritik ebenso wenig verwehrt werden wie irgend einem beliebigen Nichtschauspieler, der die Bekanntschaft eines Dichtwerks macht. Die kritische Begabung des Schauspielers kann der Kunst besonders bei Neuerscheinungen auf literarischem Gebiete und bei der Förderung junger Autoren von allergrößtem Nutzen sein. Aber diese Kritik ist stets nur die Funktion des kritischen Empfindens an sich und ebenso wie das literarische Empfinden ohne dynamische Möglichkeiten. Sie muß also ausgeübt werden, ehe der Entschluß, zur Darstellung gereift ist. Ist sie nach der Entschließung, bzw. der eingegangenen Verpflichtung entstanden, muß sie mit größter Selbstüberwindung geradezu unterdrückt und durch die tätige Anpassung ersetzt werden, der wir an anderer Stelle unsere Aufmerksamkeit widmen wollen.

25.

Die dynamische Wirksamkeit des objektiven Gesetzes.

Ausgehend davon, daß das dichterische Empfinden nicht von irgendeinem beliebigen, nichts als genießenden Subjekt, sondern von dem der reinen Schauspielkunst dienenden Künstler getätigt wird, durften wir behaupten, daß es schon am Anfang seines objektischen Wirkens dynamische Prinzipien im Hinblick auf seine endlichen Ziele befolge. Es durchdringt das Dichtwerk immer mit Rücksicht auf seine Darstellungsmöglichkeit, und, fort-

schreitend mit der konzentrischen Perzeption bis zur völligen Erfüllung des objektischen Gesetzes, treten die dynamischen Funktionen, die sich zuerst nur schüchtern zu regen wagten, immer kühner und zielbewußter hervor. Da die Erkenntnis von außen nach innen vordringt, wird sich die dynamische Wirksamkeit zunächst nur auf das Formale beziehen, aber auch dieses Formale vorerst weniger aktiv, mehr regulativ berühren, um sich für die später einsetzende tätige Wirksamkeit ein Kontrollmaß zu bilden. Lediglich diese regulativen, primären Funktionen können uns an dieser Stelle interessieren, wo es sich uns darum handelt, einen prüfenden Blick auf die dynamische Wirksamkeit des objektischen Gesetzes zu werfen.

Das vornehmste Werkzeug des Dichters ist das Wort, die Sprache! Aber auch die Schauspielkunst kennt kein vornehmeres. Bestände nun eine Entogenie des Objekts, so müßte das vollkommene Beherrschen des gesprochenen Wortes gleichbedeutend sein mit dem Erfassenkönnen des geschriebenen. Daß dem nicht so ist, haben wir längst erkannt. Die Sprache des Dichters, die nicht wie diejenige des Musikers für Tempo, Stärke, Empfindung usw. entogene dynamische Vorzeichen besitzt, regelt sich nach dem Charakter der Figuren, der Stimmung jeder einzelnen Szene, dem Inhalt jedes einzelnen Gedankens, jedes einzelnen Gefühls im Kleinen und gemäß der beabsichtigten Wirkung im Großen, Gesamten. Daher gestattet sie nur eine bedingte Wiedergabe. Der Dichter will ja nicht reproduziert werden. Wollte er es, müßte er an Instrumente und nicht an Menschen denken, die sich im Wesen niemals gleichen, und deren zufällig vorkommende, bloße äußere Ähnlichkeit schon als seltenes Wunder angestarrt zu werden pflegt. Es wird der Schauspielkunst nur darauf ankommen, von den unzähligen Möglichkeiten des Vortrags eine aus der Zahl der richtigen zu wählen und die ebenso vielen falschen zu vermeiden. Die richtige Wahl kann nur nach vollendeter Perzeption getroffen werden. Entweder mühelos, sozusagen „prima vista“, oder

je nach der Veranlagung durch eingehendes Studium, das sich nicht scheut, auch falsche Wege zu betreten, von denen es sich wieder abwendet, wenn es entdeckt, daß sich die Verhältnisse des Objekts zu verschieben drohen, bis es die angemessenste, einwandfreieste, edelste Form gefunden hat.

Doch mit dem Erfassen des Wortes, der richtigen Wahl der jeweiligen Ausdrucksform ist die dynamische Wirksamkeit des objektischen Gesetzes noch nicht erschöpft.

Jedes Dichtwerk hat seine eigene Melodie.

Der innere Sinn des Dichters hört sie bei der Konzeption, vernimmt sie bei der Arbeit, ohne die Möglichkeit zu haben, sie für andere durch eine konkrete Vorschrift deutlich zu machen. Der Leser, der die Melodie des Dichtwerks nicht erfaßt, hat diesen Fehler mit sich selbst zu erledigen. Aber von der Schauspielkunst wird verlangt daß sie die im Innern des Dichtwerks schlummernde Melodie wiedergibt. — Wiedergibt? — Kann man etwas wiedergeben, was nur latent vorhanden ist? Gewiß. Dann müßte es jedoch auch in der Wiedergabe latent bleiben. Nun liegt es aber im Wesen der phonetischen Schauspielkunst, daß sie gar nicht die Möglichkeit hat, die Melodie latent wiederzugeben. Sie wird die Melodie vernehmbar machen, richtig oder falsch, je nachdem dem Künstler die Perzeption des Dichtwerks gelungen oder mißlungen ist. Wir können also sagen, daß eine der wichtigsten dynamischen Funktionen des objektischen Gesetzes im Heraushören der Melodie des Dichtwerks besteht. Mangels jedes festen Anhaltspunktes, mangels jeder exakten entogenen Vorschrift kann hier nicht einmal immer die persönliche Interpretierung des Dichters helfen, falls wir von Werken vergangener Perioden ganz absehen wollen, bei denen wir uns nur auf die Perzeption verlassen müssen. Der Dichter, dessen innerem Sinne die Melodik seines Werkes in allen seinen Teilen, mit allen Harmonien und Dissonanzen der einzelnen Sprachinstrumente jederzeit gegenwärtig ist, genau wie dem Komponisten seine Symphonie, glaubt z. B. bei einer

von ihm selbst gehaltenen Vorlesung, die musikalischen Akzente vollkommen wiedergegeben zu haben, die beim Überfliegen der von ihm geschaffenen Wortreihe in seinem seelischen Gehör sich reproduzieren. In Wirklichkeit bleibt er hinter dem Ziel seiner Absichten meist weit zurück. Es ist eine Selbsttäuschung des vorlesenden Dichters, wenn er sich einbildet, dem Hörer einen Begriff von der Melodik seines Werkes zu geben. Sein seelisches Ohr berauscht sich in Tönen, während seine äußeren Vortragsmittel, die nur selten rezitatorische oder gar schauspielerische Fähigkeiten umfassen, mit seinem innern Sinn beinahe niemals Schritt halten können. Das Resultat ist ein monotoner Vortrag des Dichtwerks. Seine Monotonie hat aber ihren Grund gerade in der Polyphonie des innern Sinnes, die den Dichter zu der irrigen Annahme verleitet, daß auch der innere Sinn des Hörers durch das Auffassen der simplen Wortreihe ähnlich wie sein eigener affiziert werde. Man sagt daher, daß Dichter ihre Werke schlecht zum Vortrag bringen. Wenn diese Regel auch nicht ohne Ausnahme gilt, so findet man sie doch in den meisten Fällen bestätigt. Der Künstler, der im Sinne der reinen Schauspielkunst durch das dichterische Empfinden dem Dichter die Melodie seines Werkes abhorcht, der des Dichters innern Sinn, so weit er an der jeweiligen Schöpfung beteiligt ist, mit Hilfe der Perzeption usurpiert, schafft sich mit diesen dynamischen Funktionen für die später einsetzende praktische Schauspielkunst eine Grundlage nicht nur von hervorragender formaler, nein, auch von entscheidender wesentlicher Bedeutung. Denn in jedem echten Kunstwerk ist die Form vom Inhalt nicht zu trennen. Und manches, inhaltlich allein betrachtet, Dunkle erhält oft durch die Verbindung mit dem Formalen erst seine Verdeutlichung.

So ergibt sich für die reine Schauspielkunst aus dem Heraushorchen der Melodie, aus der Perzeption von Form und Inhalt das Erkennen des Stils als bedeutsamste dynamische Funktion des objektischen Gesetzes.

Der Stil, in dem ein Dichtwerk dargestellt werden will, liegt immer in diesem selbst. Den Stil für ein Dichtwerk suchen, heißt dessen Stil erkennen. Alles andere ist vom Übel. Wer den Stil für einen Dichter noch nicht gefunden hat, hat diesen noch nicht verstanden. Von außen, der Originalität halber oder des Effektes wegen, einen Stil in die Dichtung hineintragen, ist Unkultur. Hierbei tun sich besonders gewisse Theatermaler und Dekorationsentwerfer hervor. Sie tragen unter der stillen Duldung von Seiten ehrgeiziger Spielleiter ihren guten Anteil zur Verwirrung aller Begriffe in bezug auf die Schauspielkunst bei. Sie wenden oft die modernsten, sich noch im Kampf um ihre Daseinsberechtigung befindlichen Kunstmittel der subjektiven Malerei bei der Darstellung alter Meisterwerke der Dichtkunst an. Sie sind z. B. imstande, einen Tiek kubistisch auszustatten und den Werken Hebbels einen expressionistischen Rahmen zu geben. Man muß ihnen scharf auf die Finger sehen, damit auch sie das objektische Gesetz befolgen. Denn von nichts ist die Schauspielkunst abhängiger als von ihrem dekorativen Hintergrund. Ist dieser nicht dem Dichtwerk entsprechend, muß sie sich gegen bessere Überzeugung nach ihm einstellen, um eine Disharmonie zwischen dem Stil der Figuren und dem Stil der für sie geschaffenen Örtlichkeit zu vermeiden. Auf diese Weise kann sie garnicht anders, als gegen die Regeln der reinen Schauspielkunst verstoßen.

Bei neuen Dichtungen oder solchen aus dem Ausland ist die Suche nach der Darstellungsweise berechtigt; daß wir aber für unsere ewigen Meisterwerke noch keinen traditionellen Stil besitzen, der ja kein „verkalkter“ zu sein brauchte, und, von lebendigen Menschen ausgeübt, zeitgemäßen Veränderungen immer unterworfen wäre, ist das Hauptmerkmal der Verwirrung aller Begriffe von Gut und Schlecht im Komödienspiel. Wie soll sich dieses nach oben entwickeln, wenn alle Augenblicke das Fundament ausgewechselt wird, auf dem es gerade festen Fuß fassen wollte? Man möge uns nicht mißverstehen, wir

predigen nicht den Konservativismus in der Kunst, aber wir verweisen neidvoll auf den analogen Entwicklungsprozeß in der Musik. In ihr gibt es eine Tradition; freilich erleichtert durch die Entogenie des Objekts und die ihr entsprechenden entogenen Vorschriften. Aber hat diese Tradition die künstlerische Entwicklung der Musik gehemmt? Hat der Umstand, daß wir heute, infolge des streng behüteten Herkommens, Bach und Beethoven in fast gleicher Formgebung zu genießen Gelegenheit haben wie deren Zeitgenossen, die musikalische Revolution eines Wagner, eines Richard Strauß oder Reger unmöglich gemacht? — Hat der Umstand, daß die französische Bühne in der Darstellung ihrer Klassiker einem alten Brauche folgt, die Gründung des „Theatre libre" durch Antoine verhindert? Ist nicht vielmehr das bei uns als so rückständig verschriene französische Theater mit dieser Gründung der realistischen Berliner Bewegung vorausgegangen? Und dann: als durch Otto Brahms regulativen Genius, der die Gesetze der reinen Schauspielkunst meisterte wie vielleicht keiner vor ihm, die deutsche Bühne ein Maß und ein Herkommen für die Darstellung unpathetischer, aber innerlich und äußerlich wahrer Dichtungen erlangt hatte, war es da nötig, das Lebenswerk dieses Mannes zu zertrümmern und alles kaum Erreichte mit läppischer Zerstörungswut zu demolieren?

Denn gerade zu dem Zeitpunkt, in dem sich die Grundsätze der Brahmschen Schauspielkunst durchgesetzt hatten, in dem er mit seinem Ibsenzyklus den endgültigen Beweis erbrachte, daß es sich ihm nicht nur um den „veristischen", sondern um den wahren Stil handelte, was anfangs wegen eigener Mißgriffe und der Ungunst der Zeitgenossen vielleicht mochte verdunkelt worden sein, nahm man ihm durch die einseitige Schilderhebung der Reinhardtschen Inszenierungskunst jede Arbeitsfreude und jede Arbeitsmöglichkeit. Denn zur letzteren braucht man die großen Künstler. Die aber bleiben nicht, wenn ihre bisherige Wirkungsstätte nur deshalb, weil man an einem andern Orte nach einer neuen und, in mancher Hinsicht

zugegeben, hervorragenderen Weise arbeitet, plötzlich zu einem überlebten Altersheim gestempelt wird. Auch wird es dem Leiter eines solchen Instituts schwerfallen, neue Kräfte um seine Fahne zu scharen. Und das heißen wir zertrümmern.

War neben dem großen Reinhardt der große Brahm nicht möglich? Konnte nicht die keusche, echt deutsche, wahrhaft nationale Kunst Brahms neben der farbigen, phantastischen, internationalen Kunst Reinhardts gleichzeitig bestehen? War ihr Bestand nicht geradezu eine Notwendigkeit?

Augenscheinlich nein. Und darin liegt für alle Zukunft das Übel. Erst anbeten, dann niederreißen! Es ist, als ob man beim Auftauchen jeder neuen Malweise nur noch nach deren Mode zu malen erlaubte und alle Galerien und Museen, die anders geartete Kunst beherbergen, schlösse oder vernichtete! Dabei könnte immer noch manches wertvolle Gemälde gerettet werden. Nicht ausgeübte Schauspielkunst hingegen ist verloren für alle Zeit. Aus der treffendsten Kritik, aus der farbigsten Schilderung kann man die Schauspielkunst nicht rekonstruieren.

Daher unsere Sehnsucht nach etwas Bleibendem. — Aber es bleibt ja nichts in der Schauspielkunst. — Dann also wenigstens nach einer bleibenden, schaffenden Kraft, nennen wir sie Tradition oder Geist oder wie wir wollen. Wer nicht nur eitel für Tageserfolge arbeitet, wem das Bewußtsein, einen bescheidenen Anteil zu haben an der dauernden Fortentwicklung derjenigen Kunst, der er sein ganzes Denken und Trachten gewidmet hat, mehr gelten möchte als äußere Ehrungen, der muß bei dem heutigen Stand der Schauspielkunst beinahe verzweifeln. Aus dieser Stimmung heraus ist dies Buch entstanden. Es wurde konzipiert und zum größten Teil geschrieben, als auf den Straßen das Tacken der Maschinengewehre den Umsturz aller bisherigen Ordnung und das Herannahen einer „neuen Zeit“ verkündete. Von ihr kann man, mag man sie auch sozialpolitisch aufs innigste begrüßen,

nicht wissen, wie sie auf die Kunst im allgemeinen und auf die des Theaters im besondern einwirken wird; eine neue Zeit, von der es noch nicht feststeht, ob sie die breiten Massen zur Kunst hinaufheben oder die Kunst zu den breiten Massen hinabdrücken wird. Eine Zeit, in der neben der berechtigten sozialen Fürsorge für den Schauspieler durch die dem Arbeiterstand entnommenen Schlagworte und Parolen das Vorhandensein jeder wahren Kunstverpflichtung des Theaters verwischt zu werden droht. Wer weiß heute, ob in diesem anarchischen Zeitalter die Besonnenen über die Besessenen triumphieren werden oder umgekehrt? Wie dem aber auch sein möge: wir nähren die Hoffnung, daß diese Arbeit nicht ganz vergebens sein und daß, wenn auch nicht jetzt, so doch später einmal, nach dem Austoben des sozialen Kampfes wieder die Sehnsucht erwachen werde, endlich auf festem Boden zu bauen, und daß wir dann durch die eifrige Pflege der Gedanken der reinen Schauspielkunst diesem allerdings nie ganz erreichbaren Ideal immer näher und näher kommen.

26.

Das erste dynamische Gesetz der reinen Schauspielkunst:

Die Verkörperung der dichterischen Figur durch die Mittel der Menschendarstellung.

Im Begriffe, das Gebiet des objektischen Gesetzes zu verlassen und unsern Weg der Erkenntnis auf den Spuren der reinen Schauspielkunst fortzusetzen, werfen wir noch einen kurzen Blick zurück auf die hinter uns liegende Strecke.

Unsere Stationen sind genau markiert.

Zwischen der Dichtkunst, von der aus wir die Reise begonnen haben, und der empirischen Schauspielkunst liegt ein unwegsames Gelände. Zuerst hatte es den Anschein, als ob infolge der Exogenie des darstellerischen

Objekts keine Straße an unser Ziel führen könnte. Da entdeckten wir in dem Begriff der reinen Schauspielkunst die Möglichkeit zu einer Überwindung der Schwierigkeiten. Die reine Schauspielkunst schafft sich durch die dem Künstler auferlegte Forderung des dichterischen Empfindens ein gemeinsames entogenes Objekt mit der Dichtkunst. Dadurch ist die erste Anknüpfungsmöglichkeit an das Drama gegeben und der den Blicken anfangs verborgene Steg beschritten. Auf dem Boden des objektischen Gesetzes von der konzentrischen Perzeption gelangten wir zum Erkennen der darzustellenden Figur mit allen ihren Beziehungen zum Einzelnen und zum Gesamten der Dichtung, zum Erlauschen der Sprachmelodik und endlich zum Erfassen des Stils.

Nun, da die Anknüpfung an das darstellerische Objekt vollzogen ist, die Hindernisse, die dessen Exogenie unserer Untersuchung entgegenstellte, aus dem Wege geräumt sind, schreiten wir sicherer unsere Straße weiter, die uns, wie wir jetzt bereits mit Gewißheit fühlen, zur Erkenntnis der schöpferischen Darstellung des Dichtwerks führen soll.

Das objektische Gesetz ist erfüllt; die Figuren als solche sind perzipiert; die dynamischen Prinzipien, zuerst zögernd, dann immer zielbewußter, haben sich der Form bemächtigt und sich im Hinblick auf diese ein exaktes Maß gebildet. Nun richten sie ihren Angriff auf die Figur selbst.

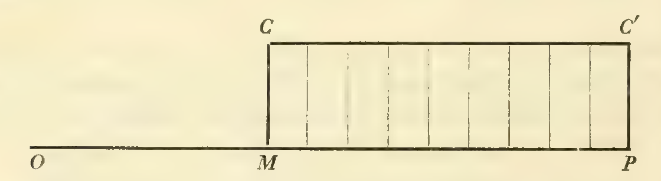
Das dichterische Empfinden, das mit der konzentrischen Perzeption seine Pflicht getan, hat seine Aktivität eingestellt und sie den dynamischen Funktionen der reinen Schauspielkunst übertragen. Zu derjenigen Tätigkeit, die jetzt beginnen soll, ist es nicht mehr befähigt. Es hat für alles Schöpferische und Subjektive die objektive Grundlage geschaffen und übt nur noch sein Wächteramt aus, indem es darauf acht hat, daß die dynamischen Funktionen bei ihrem Weiterbau nicht von dem Sockel abirren, den es für sie errichtet hat.

Wir sind jetzt auf der abstrakten Linie O M P, als die wir uns die reine Schauspielkunst an seiner Stelle

gedacht haben, bei Punkt M angelangt, wo die Metamorphose einsetzt, d. h. wo die dynamischen Funktionen, die bei O noch völlig in objektischer Abhängigkeit verhaftet waren, ihre Tätigkeit beginnen.

Würde hier das dichterische Empfinden sein Amt nicht an die dynamischen Funktionen abtreten, wäre die reine Schauspielkunst an einem toten Punkt angelangt. Denn jetzt ist der Augenblick gekommen, wo sie, nach Vollendung ihrer objektischen Vorbereitungsarbeit, auf die subjektive, schöpferische Tätigkeit der eigentlichen Schauspielkunst warten muß, um an dieser ihre regulative Eigenschaft verwerten zu können. Jetzt beginnt die eigentliche Schauspielkunst mit der Konzeption, und für diesen Vorgang hat sich die reine Schauspielkunst gerüstet. Sie läßt die Konzeption der dichterischen Figur durch das schauspielerische Empfinden nur unter der strengen „polizeilichen" Aufsicht der dynamischen Funktionen geschehen.

Bildlich läßt sich diese Erscheinung ungefähr so darstellen:



O M P ist die abstrakte Linie der reinen, C C′ die Linie der eigentlichen Schauspielkunst, welche beginnt, nachdem das objektische Gesetz erfüllt ist, und in dem Augenblick, wo auf dessen Grundlage die dynamischen Funktionen der reinen Schauspielkunst in Tätigkeit treten. Der Konzeptionspunkt C der eigentlichen Schauspielkunst liegt senkrecht über M, dem Punkte der dynamischen Funktionen. Von hier angefangen bis zur Linie des fertigen Produkts P C′ wandelt die Linie der reinen Schauspielkunst mit unerbittlicher Kontrolle unter der Linie der eigentlichen Schauspielkunst einher, jede Abirrung vom

vorgeschriebenen Wege wie mit eisernen Klammern verhindernd.

Auf der erläuternden Zeichnung ist diese Linie C C′ eine einfache Grade. In Wirklichkeit ist sie aber der Weg des Talentes, der Phantasie, der Schöpferlust, des schauspielerischen Empfindens, der Weg jener geheimnisvollen Kraft der darstellerischen Veranlagung von der Konzeption bis zur endlichen Verkörperung der dichterischen Figur. Diesen krausen Ritt über Berg und Tal, hinan, hinab und kreuz und quer könnte die reine Schauspielkunst in ihrer objektischen Eigenschaft allein nicht gut mitmachen. Sie ruft sich hierfür ihre dynamischen Funktionen zu Hilfe, die vermöge ihres Produktivitätscharakters mit der Phantasie der eigentlichen Schauspielkunst Schritt zu halten und diese vor unangebrachten Bocksprüngen zu bewahren imstande sind.

Soweit die dynamischen Funktionen auf der konzentrischen Perzeption beruhen, ist ihre Kontrolltätigkeit dem schauspielerischen Empfinden gegenüber klar und unzweideutig bestimmt und regelt sich nach dem objektischen Gesetz.

Soweit sie aber selbsttätig zuerst an der Konzeption und schließlich an der Vollendung des Produkts teilhaben, muß sich diese ihre Tätigkeit nach einem zweiten, ganz bestimmten Gesetze a priori regeln, da sie ja nicht die dynamischen Funktionen der eigentlichen, sondern diejenigen der reinen Schauspielkunst sind und als solche ihre Abhängigkeit vom Objekt niemals verleugnen können.

Das dichterische Empfinden perzipiert das Objekt. Das schauspielerische Empfinden konzipiert das Produkt. Die dynamischen Funktionen kontrollieren das Konzept und geben ihm, vermöge ihrer Selbsttätigkeit, eine bestimmte Richtlinie.

Um aber das Gesetz a priori präzisieren zu können, nachdem sich die zuletzt erwähnte Tätigkeit vollzieht, muß sich erst die Möglichkeit ergeben, die Figuren des

Dichtwerks trotz ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit unter einen Begriff zu bringen. Dieser wäre dann ein objektischer, und die dynamische Funktion der reinen Schauspielkunst hätte ihr Augenmerk darauf zu richten, daß das von der Schauspielkunst gelieferte Produkt ebenfalls unter denselben Begriff falle; nur mit dem Unterschied, daß dieses als ein Konkretum im Gegensatz zu dem abstrakten Produkt der Dichtkunst erscheinen wird.

Der Begriff nun, unter den alle dichterischen Figuren zu subsumieren sind, ist die platonische Idee des Menschen.

Wie weit auch die Phantasie des Dichters ausholе, was immer seine Erfindungsgabe auch ersinnen möge, das Einzige, was er schaffen darf, das Höchste, was er zu schaffen imstande ist, seine edelste Pflicht, aber auch seine strengste Begrenzung ist der Mensch. Unter ihm zurückbleiben darf er nicht, über ihn hinausschreiten kann er nicht. Die Figuren des dramatischen Dichters sprechen. Die Sprache ist die Eigenschaft des Menschen. Mag ein Wesen auf noch so niedriger Stufe stehen, wenn es spricht, trägt es menschliche Züge. Menschen und immer wieder Menschen sind die Geschöpfe des dramatischen Dichters. Ob er den Teufel male oder einen Gott, ob er ein Tier bilde oder einen Luftgeist, durch die Sprache und das Antlitz, das er ihnen gibt, wird es ein teuflischer, ein göttlicher, ein tierischer oder ein geisterhafter Mensch werden, der uns entgegentritt.

Wenn der Dichter Gott in sein Werk einführt, schafft er ihn sich nach dem Ebenbilde des Menschen, und läßt er ihn reden, so wählt er die edelste und einfachste, das heißt die menschlichste Sprache für ihn.

Und ebenso, wie alle symbolischen und allegorischen, d. h. alle verborgen oder deutlich eine Idee verkörpernden Figuren vom Dichter als Menschen gesehen werden, machen auch die phantastischsten Traumgestalten Strindbergs von dieser Regel keine Ausnahme; indem auch sie sich als Wesen geben, die mit den übrigen Menschen in nichts anderm differieren als darin, daß sie absichtlich

in ihren Gedanken das Gesetz der Logik und in ihren Handlungen dasjenige der Kausalität außer acht lassen. So entstehen Menschen, die durch die Wand statt durch die Türe gehen, und Menschen, die mitten im Winterschnee auf freiem Felde im Sommeranzug auf einem Konzertflügel zum Tanze spielen. Aber es sind trotzdem Menschen, und nur dadurch, daß auf der Szene von der Unmöglichkeit ihrer Handlungsweise niemand in Erstaunen versetzt wird, entsteht ihre Wirkung als Traumfiguren.

Zeus als Amphitryon ist Mensch. Aber auch als Jupiter tonans am Ende der Dichtung ist er es; entgegen der eigentlichen Absicht des Dichters, ihn als Gott erscheinen zu lassen. Und wenn er seine edlen Worte nicht von der ihn einhüllenden Wolke herab zum Vortrag brächte, würde man ihn als größenwahnsinnigen Hochstapler verlachen oder festnehmen müssen. Durch die Wolke, den Donner, die erschauernde Ehrfurcht aller Beteiligten bringt der dramatische Dichter — trotz des in jeder Beziehung menschlichen Wesens seines Gottes, das durch die erhabene Sprache nur vertieft, aber nicht umgewandelt werden kann — die göttliche Wirkung zum Ausdruck.

Und wenn Aristophanes oder andere antike oder moderne Satiriker und Symbolisten Frösche, Vögel usw. in ihren dramatischen Werken handelnd auftreten lassen, so tun sie es nur, um in dieser versteckten Form die menschlichen Torheiten und Leidenschaften zu geißeln, und diese Figuren sind ihnen und dem Leser nichts anderes als maskierte Menschen.

Die Figuren des dramatischen Dichters geben uns die platonische Idee des Menschen.

Dieser Satz hat allgemeine und ewige Gültigkeit. Zu seiner Feststellung gelangten wir nicht durch die Perzeption der vorhandenen Dichtwerke. Dies würde nicht genügen, um seine Gültigkeit für alle Zeiten zu beweisen. Hierzu müßte man auch alle verloren gegangenen dramatischen Dichtungen und alle noch nicht geschriebenen genau kennen. Nein, der Satz ergibt sich a priori aus dem

eigenartigen Handwerkzeug des Dramatikers, d. i. der Rede des Menschen.

Wenn nun also die reine Schauspielkunst die eigentliche Schauspielkunst bei ihrem Angriff auf die dichterische Figur unterstützt, so hat sie dafür zu sorgen, daß die Verkörperung der dichterischen Gestalten nicht durch Mittel erfolge, die der platonischen Idee des Menschen ins Gesicht schlagen.

Mit dieser Forderung a priori hätten wir das zweite Gesetz der reinen Schauspielkunst festgestellt, das wir, als eines der beiden ihren dynamischen Funktionen auferlegten, das erste dynamische nennen wollen.

Es verlangt vom Schauspieler, daß er die darzustellende dichterische Figur nicht anders als durch die Mittel der Menschendarstellung verkörpere.

Und ebenso, wie uns früher die Erkenntnis a priori, daß eine handelnde Figur nur aus ihrem Verhältnis zu den übrigen Figuren und der Totalidee des Dichtwerks begriffen werden kann, zum Gesetz der konzentrischen Perzeption hinleitete, führt uns der a priori erkannte Satz, daß die Figuren des Dichters ausnahmslos Menschen sind, zum ersten dynamischen Gesetz von der Verkörperungspflicht durch die Mittel der Menschendarstellung.

Da jedoch der Schauspielkunst, weil von Menschen ausgeübt, scheinbar gar kein anderes Werkzeug zu Gebote steht als der Mensch, könnte man vielleicht geneigt sein, dieses Prinzip und alles, was mit ihm zusammenhängt, für einen Gemeinplatz anzusehen, auf den sich zu begeben es nicht der Mühe lohnen würde. Tatsächlich ist dies ja auch die Anschauung des durchschnittlichen Theaterbesuchers. Der Kundige aber wird wissen, daß die Begleichung dieser so „selbstverständlichen“ Forderung eine der schwerst zu erfüllenden Pflichten der Schauspielkunst involviert und daß gegen kein Gesetz im allgemeinen so gesündigt wird wie gegen dieses.

27.

Ausführungen zum ersten dynamischen Gesetz von der Verkörperung durch die Mittel der Menschendarstellung.

a) Es handelt sich nicht um den Begriff der Menschendarstellung im gebräuchlichen, engern Sinne.

Die Menschendarstellung ist eine uralte Forderung des Theaters. Dennoch sind wir geneigt, nur sehr wenige Schauspieler mit dem Ehrentitel eines Menschendarstellers auszuzeichnen. Der Grund ist folgender: Es genügt uns nicht, daß ein Künstler die Fähigkeit besitze, eine Gestalt des Dichters mit Hilfe der Menschendarstellung zu verkörpern. Wir fordern vielmehr von ihm, daß sein Menschentum auch ein besonders echtes und tiefes sei. Wir verlangen von ihm, daß er uns in seinem Spiel eine weit über das gewöhnliche Maß ragende, kostbare Natur offenbare, daß sein Gemüt von beispielloser Innerlichkeit, daß sein Gefühl nicht nur wahr und warm, sondern bei absoluter Einfachheit auch ausnehmend reich und stark sei. Es ist leicht einzusehen, daß nur ganz wenige Auserwählte diese Bedingungen erfüllen können, und ebenso einleuchtend ist es, daß die Vertreter dieser Art Menschendarstellung nicht so sehr bei den Verkörperern des großen Stildramas als unter den Künstlern der naturalistischen, bzw. symbolistisch-naturalistischen Richtung der Tolstoi-, Hauptmann-, Ibsen- und Strindbergperiode anzutreffen sein werden. Die Figuren dieser Dichtart verlangen eine ausschließliche Betonung des rein Menschlichen und eine möglichst energische Unterdrückung des absolut Schauspielerischen. Da aber jede Bühnenwirkung vom Schauspielerischen abhängig ist, gehört schon ein gewaltiges Stück Menschentum dazu, um uns bei gleichzeitigem Verzicht auf alle sonstigen starken Effektmittel des Theaters nur durch die eigene Persönlichkeit und das Bloßlegen des innern Erlebens zu fesseln und zu erschüttern.

Hauptsächlich diejenigen Individualitäten, die Ähnliches zu erreichen vermochten, haben wir uns gewöhnt, Menschendarsteller zu nennen[1]). Dieser terminus technicus des Kritikers und Kunstfreundes umfaßt aber in bezug auf das erste dynamische Gesetz der reinen Schauspielkunst einen viel zu engen Begriff. Er bedeutet die Verkörperung einer dichterischen Figur mit Hilfe der Menschendarstellung durch eine besonders starke Persönlichkeit. Damit wäre er jedoch nicht mehr ein Prinzip der reinen, sondern bereits der Schauspielkunst schlechthin, für die er eine ideale, nur in den seltensten Fällen erreichbare Forderung bezeichnen würde.

Nachdem es sich uns hier aber einzig und allein um die reine Schauspielkunst handelt, müssen wir bei unserer Untersuchung den Begriff der Menschendarstellung in seinem gebräuchlichen, engern Sinne ausschalten und auf seine wörtliche Bedeutung zurückgehen. Denn die reine Schauspielkunst als das Verhältnis der Schauspielkunst zum Dichtwerk ist ja nur die objektive Grundlage, von der aus sich die eigentliche Schauspielkunst in ihrer ganzen subjektiven Freiheit zu den höchsten Leistungen emporzuschwingen vermag. Sie hat daher diese höchsten Leistungen, die wir mit dem gebräuchlichen, engern Sinne der Menschendarstellung verbinden, noch nicht zu verlangen, sondern nur zu ermöglichen, indem sie ein Abweichen von den objektiven Forderungen verhindert.

Es kann hier also lediglich auf die Menschendarstellung im allgemeinen, weitern Sinne ankommen, deren Erfüllung auch ohne die gebräuchliche Subtilisierung noch schwer genug ist.

b) Hat die Schauspielkunst außer denen der Menschendarstellung noch andere Mittel zur Verkörperung der dichterischen Figur?

Diese Frage ist, so absurd es klingt, mit einem „ja" zu beantworten. Die eigentliche Schauspielkunst als eine

---

[1]) In diesem Sinne sprach Alfred Kerr von Brahms Ibsen-Aufführungen als von „Menschendarstellungen".

selbständige Kunst, die ihre eigenen Gesetze und ihre erprobten Wirkungen hat, ist leider nur zu oft bestrebt, diese ihre Hilfsmittel allein bei der Hervorbringung ihres Produkts schalten zu lassen. Sie übersieht hierbei, daß ihre Kunstgriffe, obwohl am menschlichen Körper ausgeübt, niemals alleiniges Mittel der Menschendarstellung sein können. Was eine so geartete Schauspielkunst hervorbringt, sind im günstigsten Falle Theaterfiguren, die mit ihrer objektiven, dichterischen Vorlage nichts mehr gemein haben als das Äußerliche, also Unwesentliche.

Dieser Übelstand wird immer dort besonders stark hervortreten, wo ein Theater durch die beschränkte Anzahl seiner Interessenten oder durch ein lukratives Abonnement zum allzu häufigen Wechsel seines Spielplans gezwungen ist, so daß zur Einstudierung eines neuen Bühnenwerks immer nur recht wenig Zeit zur Verfügung stehen kann. Solche Kunststätten — und es sind ihrer nicht wenige — bilden eine große Gefahr für die Höherentwicklung des Theaters. Der junge Schauspieler, der in einer derartigen Umgebung mit den Mitteln der Menschendarstellung zu arbeiten versucht, ist entweder zur Wirkungslosigkeit oder zur schließlichen Assimilierung an seine Mitspieler verurteilt. Die große Masse der Zuschauer, seit jeher den gröbsten Theatereffekten zugänglich, ist nur allzu schnell geneigt, gerade diese Darbietungen für Kunst anzusehen. Es gibt im Reiche außer einer Unmenge kleinerer Thespiskarren der geschilderten Art noch eine ganze Anzahl größerer, ja großer Theater, deren Darbietungen stets haarscharf an der Wahrheit vorbeigleiten und die diesen Mangel durch eine verstärkte Theatralik trefflich zu verbergen wissen. Die auf diese Weise erzogenen Schauspieler sind für die wahre Kunst in den meisten Fällen verloren. Die in Frage kommenden Institute sind den maßgebenden Faktoren wohl bekannt, und mancher vorsichtige Bühnenleiter lehnt es grundsätzlich ab, Koryphäen eines solchen Ensembles zu engagieren, versucht es aber zuweilen nicht ohne Glück

mit einem Darsteller, der an derselben Stelle erfolglos oder unbemerkt geblieben war.

Eine der gefährlichsten Klippen, an der die Menschendarstellung scheitern kann, ist das Pathos.

Es gibt ein gewisses Bühnenpathos, das der menschlichen Natur fremd ist. Daher gehört es auch nicht zu den Mitteln der Menschendarstellung. Es ist ursprünglich entstanden aus der mißverstandenen Absicht des Dichters, alle Geschehnisse und die sie begleitenden, bewirkenden oder durch sie bewirkten Gedanken und Empfindungen zu rhythmisieren. Dieser Rhythmus ist ungefähr das, was wir die Melodie des Dichtwerks nannten. Die Schauspielkunst kann zum Erfassen der Melodie nur durch die Perzeption gelangen. Die schlechte Schauspielkunst aller Zeiten, entweder zur Perzeption zu träge oder zu unfähig, hat sich für die Wiedergabe der Melodik eine Schablone zurechtgezimmert, die auf jedes Dichtwerk angewendet werden kann, weil sie für kein einziges paßt. Auf diese Weise wird das sogenannte Sprachrohr des Dichters zu einer Blechtrompete. Hier zeigt sich wieder einmal die Exogenie des Objekts aufs faßlichste. Die Poesie, wenn sie Absichten des Dichters ausdrücken will, hat nur darauf zu achten, daß ihre Sprache lebendig und wahrhaftig sei, daß sie nicht in literarische Künstelei verfalle, daß sie das Edle edel, das Erhabene erhaben und das Einfache einfach gestalte. Sie gebraucht den Rhythmus zur Verstärkung der Intensität und überläßt es der Empfänglichkeit des Lesers, wie stark oder wie schwach er sich von ihm gefangen nehmen lassen will.

Die Schauspielkunst hingegen benutzt für ihr Produkt die im wahrsten Sinne lebendige Sprache des Menschen, die sich von der lebendigen Sprache des Dichters außer durch die selbstverständliche Konkretion noch darin unterscheidet, daß sie in jedem einzigen Augenblick neu geboren werden muß.

Dieser Imperativ ist zwingend. Er steht an erster Stelle, und Rhythmus, Pathos, Melodik können hier nur an-

schließen, um die Sprache des Menschen auf dem Theater zur Kunst zu erheben.

Daraus folgt, daß selbst das richtig perzipierte, dem jeweiligen Dichtwerk zukommende Pathos erst an zweiter Stelle stehen darf, soll nicht die Schauspielkunst gegen den Satz von der Menschendarstellung verstoßen. Das schablonisierte Bühnenpathos aber — selbst in seiner erträglichsten Form — macht, weil es kein Mittel der Menschendarstellung, sondern ein künstliches Fabrikat der Schauspielkunst ist, jede Spontaneität der Sprache unmöglich. Es kann nie die Vorstellung erwecken, als ob das einzelne Wort in jedem einzelnen Augenblick erst geboren werde.

Das immerwährende Gebären der Gedanken und das Spontane der Empfindungen im Affekt verlangen vom Individuum eine gewaltige psychische und physische Anstrengung. Darum flüchten sich oft selbst geniale Darsteller, wenn sie durch übertrieben häufige Gastspielreisen oder vom Alter übermüdet sind, zu einem Pathos der Theaterroutine. Ihm fehlt der im Laufe der Begebenheiten nötige Wechsel des seelischen Inhalts. Dadurch wird die äußere Form, ursprünglich nur dessen bescheidenes Gewand, plötzlich zum Selbstzweck und ruft, da ihr ja innerhalb einer Kunstleistung gewöhnlich keine allzugroße Variationsmöglichkeit zu Gebote steht, den Eindruck der Manieriertheit hervor. Obwohl dieser Fehler hier keinem Mangel an Kunstgefühl zu entspringen braucht und nicht in allen Darbietungen zutage tritt, wirkt er doch recht störend. Der große Kainz und der berühmte Lewinsky waren in ihren letzten Jahren nicht frei von ihm.

Fehlt dem Pathos auch noch das Temperament, so haben wir im „hohlen Pathos" seine unerträglichste Form vor uns. Da aber diese ärgste Todsünde wider den heiligen Geist der Kunst auch bei den primitivst veranlagten Zuschauern ein Gefühl des Abscheus erwecken müßte, erübrigt sich für uns jede Diskussion über sie. Es ist nur erstaunlich, wie häufig man sie antrifft und wie gedankenlos man sie duldet.

Nicht zu den Mitteln der Menschendarstellung gehören überhaupt alle Werkzeuge der theatralischen Konvention.

Die theatralische Konvention ist nicht zu verwechseln mit der Konvention im allgemeinen. Nicht jeder Schauspieler ist eine Persönlichkeit. Nicht jeder Darsteller hat eine Natur, die weit über das Herkömmliche hinausragt oder gar so originell ist, daß sie unter Tausenden nicht ihresgleichen hat. Es gibt viele tüchtige, intelligente und gewissenhafte Künstler, deren menschliche Persönlichkeit sich nicht über das allgemein Konventionelle erhebt. In dem Maße nun, wie die Schauspielkunst für ihr Produkt die ganze Persönlichkeit einzusetzen gezwungen ist, werden die Wirkungen solcher Naturen im Konventionellen haften bleiben. Wir haben keine Befugnis, ihnen in unsern Betrachtungen, deren Ziel keine graduelle Schätzung, sondern die Feststellung einer Grundlage für das objektiv Richtige ist, ihren Wert abzusprechen. Sofern sie die Regeln der reinen Schauspielkunst beachten, werden sie, da ihre Gruppe in der Bühnenwelt immer die Majorität haben wird, geradezu die Träger des objektiven Prinzips in der Schauspielkunst sein müssen. Jede gute Truppe wird sich aus ihnen zusammensetzen, keine erstklassige wird sie entbehren können, ihre Pionierarbeit wird den großen darstellerischen Genies den Weg ebnen; denn aus ihren Reihen werden sich auch die Regisseure und Lehrer rekrutieren, die ihren talentvollen Adepten alles Schöne und Richtige beizubringen fähig sind, mit Ausnahme des Genies, das sie selbst nicht besitzen und das auch nicht gelehrt werden kann.

Wenn wir nun das Konventionelle, soweit es seinen Ursprung in der durchschnittlichen Natur des Individuums hat und sich demgemäß auch in dessen Wirkungen äußert, vom Standpunkt der reinen Schauspielkunst von vornherein nicht ablehnen können, so tun wir dies in den Fällen um so energischer, wo es sich auf die Anwendung der Mittel des Theaters erstreckt. Der Gebrauch der konventionellen Theatermittel ist geradezu verwerflich. In

ihre Rubrik fällt auf dem Sprachgebiet neben dem oben erwähnten Bühnenpathos auch noch die auf dem Theater erfundene Art der Lautbildung durch das Vorschieben des Unterkiefers, die Verzerrung der Lippen und der gesamten Gesichtsmuskeln. Wer hat je einen Menschen außer auf dem Theater und der Leinwand so sprechen gesehen, und wer wird behaupten, daß diese Manie, seine Gefühle und Gedanken zu äußern, zu den Mitteln der Menschendarstellung gehöre? Die Schauspielkunst hat noch ein ganzes Arsenal von Requisiten, die weniger der Beobachtung des lebendigen Menschen als der Konvention des Theaters entstammen. Dazu gehören z. B. außer den typischen Theatergesten und der Pose noch der schleichende Gang des Schleichers, das böse Auge des Bösewichts, der Augenaufschlag der Sentimentalen, die von falscher Rührung vibrierende Stimme des braven Mannes usw. usw. — alles Charakterisierungsmittel der Bühne, die mit der Menschendarstellung und der Absicht des Dichters nichts gemein haben.

Dabei ist zu bemerken, daß wir bei dieser flüchtigen Aufzählung nicht Unvollkommenheiten und Unarten des Anfängers im Auge haben. Nein, die Mehrzahl der in der Theaterkonvention befangenen Schauspieler haben oft schon eine erfolgreiche längere Laufbahn hinter sich. Denn sie sind im Gegensatz zu denen, deren konventionelle Wirkungen ihrer konventionellen Natur entspringen, meist sogar Persönlichkeiten. Haben sie durch irgendein Versehen oder einen Zufall sich in den Kreis eines wirklichen Kunstinstituts verirrt und nach einer kürzeren oder längeren Frist, innerhalb welcher es weder dem Spielleiter noch der Kritik gelungen ist, ihnen die Geheimnisse der Menschendarstellung zu erschließen, die Stätte ihrer Enttäuschung wieder verlassen, so erzielen sie an anderen, oft viel gerühmten Instituten aufs neue ihre großen Erfolge. Ein schlagender Beweis dafür, daß die reine Schauspielkunst sich noch ein weites Gebiet zu erobern hat, um für die Wertung des Guten und Schlechten eine einigermaßen sichere Grundlage zu schaffen. Was

soll uns eine Schauspielkunst, von der es heißt, daß sie die „Kunst der Menschendarstellung“ sei, wenn sie nicht mit den Mitteln der Menschendarstellung arbeitet?

c) Nur durch die Prinzipien der Menschendarstellung kann die Schauspielkunst zu einer objektiv richtigen Verkörperung der dichterischen Figur gelangen.

Da bei der konzentrischen Perzeption durch das dichterische Empfinden Verstand und Seele gleichermaßen beteiligt sind und bei der Konzeption durch das schauspielerische Empfinden nolens volens immer eine starke Beeinflussung durch theatralische Rücksichten stattfinden wird, liegt stets die Gefahr vor, daß, je nach der individuellen Veranlagung, dort der Verstand über die Seele, hier das Theater über die Kunst die Oberhand zu gewinnen drohen. Vor einer solchen Gefahr kann sich die Schauspielkunst nur durch die Befolgung des ersten dynamischen Gesetzes schützen, indem sie sich also immer an ihre Verpflichtung zur Menschendarstellung erinnert.

Der Schauspieler wird in dem Helden, dem König, dem Bettler, dem Gutsherrn, dem Schurken und dem Heiligen, in der Priesterin und der Hökerin, in allen Figuren immer zuerst den Menschen zu gestalten suchen. Aber das erste dynamische Gesetz verlangt noch mehr: es will auch für Gott und den Teufel, für Engel und Geister, für Elfen und Kobolde keinen andern Grundsatz gelten lassen als den der Menschendarstellung. Nicht weil der Schauspielkunst außer dem Menschen kein Gestaltungsmittel zur Verfügung steht! (Das praktische Theater belehrt uns nur zu oft durch das Hervorbringen höchst unmenschlicher Produkte vom Gegenteil.) Sondern weil in ihrem Objekt außer dem Menschen keine andern Geschöpfe anzutreffen sein können. Wenn der Dichter dem Allmächtigen die menschliche Sprache verleiht, wie soll die Schauspielkunst dann Gott anders darstellen als in der Form des edelsten und erhabensten, gütigsten und einfachsten Menschen? Muß sie nicht hierbei aus Auge

und Mund stets die denkbar vornehmste Seele hervorleuchten lassen? Kann diese Seele etwas anderes sein als die Menschenseele, die ja zugleich auch die göttliche Dichterseele ist, rätselhaft und unsterblich? Kann man ohne diese Seele an die Darstellung Gottes heranzutreten wagen?

Oder den Teufel? Sieht ihn der Dichter anders denn als Menschen, wenn er sich dessen bei der Gestaltung auch nicht immer bewußt sein mag? Darf ihn der Schauspieler anders denn als Menschen erfassen? Wessen Sarkasmus spricht der Teufel? Den Sarkasmus des Dichters, der seine Phantasie auf das Teuflische eingestellt hat. Die Schadenfreude, die Bosheit, die aus seinen Augen blitzt, das Zynische, der Witz, der Zorn, die Grausamkeit, sind das nicht alles Kundgebungen einer Menschenseele, wenn auch einer teuflischen? Kann die Schauspielkunst selbst bei der Inkarnierung der Hölle ganz der menschlichen Natur, der menschlichen Seele entraten? Wo sie es tut, ist das Resultat ein hölzernes oder ein theatralisches, nie aber ein künstlerisches. Dasselbe gilt von allen andern symbolischen Figuren.

Das Prinzip der Menschendarstellung ist uns ein Wegweiser durch sämtliche Dichtwerke aller Zeiten. Es wird die Schauspielkunst immer vor groben Irrtümern bewahren. Es wird bewirken, daß sie in allen Figuren selbst durch das Kostüm vergangener Zeiten hindurch den Menschen sieht und diesen zum Ausgangspunkt ihrer Gestaltung macht. Sie läuft dabei keine Gefahr, in einen Anachronismus zu verfallen. Die Menschen aller Zeiten waren immer dieselben und werden es wohl auch bleiben. Aber selbst wenn sie sich jemals verändern würden, müßten spätere Jahrhunderte immer ihren eigenen Typus zur Darstellung unserer heutigen oder noch früheren Figuren verwenden, wenn sie auf ihre Zeitgenossen Eindruck machen wollten. Denn nur durch das Leid des Menschen, den er versteht, wird der Mensch ergriffen und erschüttert. Aber in den etwas mehr als zweitausend Jahren seit Sophokles hat die Welt noch nicht Zeit genug

gehabt, sich merklich zu verändern. Diesen Gedanken finden wir bei Shaw in seinen famosen Anmerkungen zu „Cäsar und Cleopatra". Er meint u. a., daß die Menschheit in Ibsens „Volksfeind" ein weniger würdiges Aussehen zeige als in Platos Republik. „All die Wildheit, die Barbarei, die Dunkelheit des Mittelalters und alles übrige, wovon wir Überlieferungen haben, daß sie in der Vergangenheit bestanden, bestehen noch in diesem Augenblick."

Diese Worte sind lange vor dem Weltkriege geschrieben.

Nach Shaw ist die Zivilisierung der Menschheit nicht qualitativ, sondern nur quantitativ fortgeschritten. Die Entwicklung der Technik ist kein Gegenbeweis, es sei denn, man nimmt an, „daß ein Mord, mit einem vergifteten Pfeil begangen, etwas anderes sei als einer, der mittels eines Mausergewehres begangen wird." Man versucht heute, so heißt es weiter, den Prozentsatz der sorgfältig erzogenen und gut genährten Menschen zu vermehren. Aber selbst wenn dieser Versuch gelänge, habe man keine Veranlassung zur Annahme, daß sich der moderne, zivilisierte Mitbürger von seinen zivilisierten Vorfahren des Altertums irgendwie vorteilhaft unterscheide oder daß der heutige Holzhacker und Wasserträger intelligenter sei als der Holzhacker zur Zeit der Hetiter.

Was hier von Shaw für die Dichtkunst und ihr impulsives, modernes Gestaltungsrecht in Anspruch genommen wird, kann auch ebenso gut für die Schauspielkunst gelten. Die Bauern und Handwerker und auch die Strolche in Shakespeares Stücken sind im großen und ganzen dieselben Menschen wie die Bauern und Handwerker und die Strolche von heute. Von dieser Regel machen die Könige und Staatsmänner ebensowenig wie alle andern Figuren der übrigen Dichter eine Ausnahme. Aber auch falls man diesen Satz so allgemein nicht gelten lassen will, haben wir Heutigen das gute Recht, ja überhaupt gar keine andere Möglichkeit, als die Vergangenheit mit unsern Augen zu sehen. Mit dem Prinzip der Menschendarstellung unter Zugrundelegung des Menschen, so un-

gefähr wie wir ihn kennen, wird die Schauspielkunst in allen Fällen den Nagel auf den Kopf treffen. Die konzentrische Perzeption wird ihr dabei die Anweisung an die Hand geben, ihre natürliche Menschlichkeit nach Maßgabe der gebundenen Sprache, des vornehmen Kostüms, der gehobenen Situation und anderer Faktoren zu veredeln und doch nie von der Wahrheit abzuweichen.

Ohne das Prinzip der Menschendarstellung kann die Schauspielkunst, wenn es sich z. B. um die Gestaltung älterer, klassischer Figuren handelt, zu literarischen und kulturhistorischen Studien verleitet werden, deren Endergebnis meist Museumstücke, aber keine Inkarnationen dichterischer Figuren aufweist.

d) Das erste dynamische Gesetz der reinen Schauspielkunst will wörtlich verstanden sein. Es wird also von der reinen Schauspielkunst nicht etwa die Menschendarstellung an sich verlangt, sondern die Verkörperung der dichterischen Figur mit Hilfe der Menschendarstellung. Diese Unterscheidung ist wichtig. Es ergibt sich aus ihr erstens, daß die vollendetste Menschendarstellung ohne objektive Grundlage wertlos bleibt, zweitens aber auch, daß der objektiven Menschendarstellung eine ganz bestimmte Beschränkung auferlegt ist. Sie darf selbst bei der objektiv richtig erkannten Figur die Wahrheit nicht übertreiben. Die nackte Wahrheit allein tut es nicht. Sie muß auch mit der vom Dichter beabsichtigten korrespondieren. Die Schauspielkunst darf nicht dort, wo der Dichter durch Weglassen des für ihn Unwichtigen seiner Wahrheit eine Steigerung verleiht, durch besondere Betonung gerade des Unwesentlichen die Intentionen des Dichtwerks zunichte machen.

Denn gefordert wird nur, was der dichterischen Wahrheit genüge tut, ohne der natürlichen Wahrheit zu widersprechen.

Daher sind Vorführungen, wie z. B. der naturgetreue, biologische Todeskampf, die genaue, pathologische Nachahmung des Wahnsinns und überhaupt alle medizinisch

einwandfreien Krankheitsdarstellungen immer vom Übel, wenn die Schauspielkunst uns von der höheren Wahrheit des Dichters erzählen will.

Die letzte Exemplifizierung ist aber empirisch wie jede Exemplifizierung. Man könnte sich wohl denken, daß irgendeine Dichtkunst gerade die biologisch-pathologische Wahrheit zur Verkündung ihrer Idee benützen wollte. Dann hätte der Schauspieler im Sinne der reinen Schauspielkunst vermöge der Perzeption diese Absicht zu erkennen und auch seinerseits zu verwirklichen.

28.

Die tätige Anpassung.

Nachdem nunmehr die reine Schauspielkunst die darzustellende Figur mittels der konzentrischen Perzeption möglichst vollkommen erkannt und ihr durch das erste dynamische Gesetz vom Prinzip der Verkörperung durch die Mittel der Menschendarstellung die einzig angemessene Gestalt gegeben hat, schicken sich ihre dynamischen Funktionen zu einer weitern wichtigen Tätigkeit an.

Sie haben sich, wie wir bei Gelegenheit der Untersuchung über die dynamische Wirksamkeit des objektischen Gesetzes bemerkten, für die Übersetzung der Sprache, der Melodik und des Stils ein bestimmtes Kontrollmaß gebildet.

Jetzt gehen sie von ihrer primären, nur regulativen Tätigkeit zur bildenden über, indem sie die praktische Schauspielkunst bei der Verkörperung der dichterischen Figur befruchten und unterstützen, gleichzeitig aber darauf achten, daß die feste Form, die sie vom Dichtwerk abgenommen haben, nun auch aufs strengste innegehalten werde.

Dies wird aber nicht immer im vollen Umfang möglich sein. Denn die dichterischen Figuren sind nicht für Instrumente, sondern im Hinblick auf Menschen geschaffen. Hier werden immer Kompromisse geschlossen

werden müssen. Die dynamischen Funktionen, denen auch eine solche Vermittlung zukommt, werden deshalb, falls sich das ausübende Subjekt nicht eng genug an das Objekt anzuschmiegen imstande ist, an diesem etliche, stets wohlerwogene Änderungen vornehmen müssen. Hierbei werden sie oft auch tatsächliche Schwächen des Dichtwerks auszumerzen Gelegenheit haben; aber es werden weniger dichterische Schwächen als vielmehr Schwächen in bezug auf die Schauspielkunst sein und noch öfters Schwächen in bezug auf die von ihnen jeweilig vertretene Schauspielkunst. Wir konnten daher seinerzeit mit gutem Recht behaupten, daß die durch die Schauspielkunst häufig am Dichtwerk vorgenommenen Änderungen nicht vom kritischen Empfinden diktiert sein dürfen, wie es so leicht den Anschein haben könnte. Sie müssen, sollen sie das Dichtwerk nicht vergewaltigen, von der reinen Schauspielkunst durch einen Akt vollzogen werden, den man vielleicht am kürzesten mit der „tätigen Anpassung“ bezeichnet.

Die tätige (aktive) Anpassung steht im Gegensatz zur passiven, die vom Subjekt am eigenen Ich vorgenommen wird, um es in die gegebene Form zu zwängen. Die tätige Anpassung tritt immer dann ein, wenn die leidende nicht vollkommen möglich ist. Sie darf nur weniger wichtige Teile der Dichtung betreffen und Wesentliches nie berühren. Tut sie es doch, bewußt oder unbewußt, ist dies gleichbedeutend mit einem gewaltsamen Zunichtemachen der dichterischen Absichten und hat nichts mehr mit der reinen Schauspielkunst zu tun.

Die tätige Anpassung, die — immer nur im Hinblick auf eine beabsichtigte Darstellung — Längen im Dichtwerk entdeckt, Schwächen bemerkt, hier Härten, dort einen Mangel an Übergängen feststellt, ist nie und nimmer der Ausdruck eines kritischen, sondern nur die dynamische Wirkung des dichterischen Empfindens der reinen Schauspielkunst. Diese übt keine literarische Kritik am Objekt, sondern bestrebt sich, nach vollendeter Perzeption und zugleich in Erkenntnis ihrer eigenen Wirkungsmöglich-

keiten und Grenzen, das Werk des Dichters nicht etwa zu korrigieren, es vielmehr mit größter Sorgfalt in jeder Hinsicht zu unterstützen. Sie wird, immer den Endzweck, d. i. die Aufführung, vor Augen, im gegebenen Falle ganze Stellen streichen, die sich als Wiederholungen entpuppen und deren vielleicht virtuose Variierung dem literarischen Leser einen artistischen Genuß bereiten, aber im Rahmen eines Theaterabends vor der nach Handlung dürstenden Menge zu schnell vorüberfliegen dürfte, um voll gewürdigt zu werden. Sie wird Worte eliminieren, die schön zu lesen, aber schlecht zu sprechen oder gerade von diesem und keinem andern Darsteller schlecht zu sprechen sind, so daß sie besser durch sinngemäße Gesten ausgedrückt werden können. Sie wird ferner vieles besonders hervorheben, was im Buch ohne weiteres deutlich ist, bzw. durch Umblättern und Nachlesen vorhergegangener Stellen leichter deutlich werden kann, auf der Bühne aber durchaus nicht immer klar zu werden braucht.

So wird der Darsteller im Sinne der reinen Schauspielkunst auf den Zuschauer vermittelst der eigentlichen Schauspielkunst einen ähnlichen Eindruck hervorzurufen suchen, wie er ihn selbst durch die Perzeption erlangt hat. Und wenn der erstrebte Eindruck zuweilen schließlich größer ist als der, den das Buch auf den gewöhnlichen Leser macht, so kommt dies daher, daß die Perzeption des nichts als genießenden Subjekts nie so vollendet sein kann wie die eines begabten Künstlers, dessen Aufgabe es ist, diesen seinen stärkeren Eindruck durch Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit und Suggestionskraft auch auf den Zuschauer zu übertragen.

Hiernach verlangt die tätige Anpassung Verständnis und nicht Kritik. Kritik legt bloß, die reine Schauspielkunst hingegen veranlaßt den Künstler zu verdecken, nicht etwa die Schwächen des Dichtwerks, nein, die Schwächen, die entstehen könnten, wenn er es ohne die tätige Anpassung auf die Bühne brächte. Wir haben schon einmal das Bild von der Ehe gebraucht, die die weibliche Schauspielkunst mit der männlichen,

sie befruchtenden Dichtkunst eingeht. Und so, wie die ideale Ehefrau eines bedeutenden Gatten seine gelegentlich hervortretenden Schwächen nicht durch schonungslose Kritik maßlos vergrößern, sondern alles an ihm aus dem einen Gesichtspunkte der Liebe heraus verstehen, erklären, verzeihen und verdecken wird, so verfährt auch die ideale Schauspielkunst mit dem ihr anvertrauten Dichtwerk. Nicht Kritik am Objekt, nein, Liebe und immer wieder Liebe zu ihm ist die Voraussetzung jeder Schauspielkunst. Und von dieser Liebe allein muß die tätige Anpassung jederzeit beherrscht sein. Sie geschieht, wie wir gesehen haben, in zweifacher Hinsicht: objektiv, mit Berücksichtigung der im Dichtwerk selber ruhenden Schwierigkeiten; subjektiv, nach Maßgabe der Fähigkeiten und Begabungsgrenzen des Darstellers.

Die Möglichkeit einer tätigen Anpassung, ja, ihre häufige Notwendigkeit ist nun abermals ein Beweis dafür, wie sehr sich die Schauspielkunst von allen in erster Linie objektiven Künsten unterscheidet. Der kopierende Maler, Bildhauer, Radierer haben infolge der Entogenie ihres Objekts ebenso wenig wie der ausübende Musiker mit seiner entogenen Vorschrift eine tätige Anpassung nötig. Die Schauspielkunst ist in neunzig von hundert Fällen zu ihrer Anwendung gezwungen. Geregelt und geleitet, bewacht und unterstützt von der konzentrischen Perzeption, wird die tätige Anpassung das Hervorbringen höchster schauspielerischer Kunstleistungen erleichtern und fördern.

29.

Das zweite dynamische Gesetz von der Notwendigkeit des Zusammenspiels im Sinne der höheren Einheit des Dichtwerks.

Bis hierher brauchte der von der reinen Schauspielkunst geleitete Darsteller bei seiner Arbeit den friedlichen Raum des Studierzimmers nicht zu verlassen. Damit sei natürlich nicht gesagt, daß die Aufgaben ihrer beiden

ersten Gesetze nicht ebenso gut auch auf der Probe gelöst werden können. Es wird immer von der Veranlagung des einzelnen Subjekts abhängen, ob es bereits mit dem fertigen Bild der darzustellenden Figur zu den Proben kommt oder ob es sich dieses Bild erst auf ihnen erwirbt.

Das zweite dynamische Gesetz jedoch, dessen Wirksamkeit nunmehr anhebt, ist nur im aufregenden Kampf mit dem Partner zu erfüllen. Mit diesem Gesetz beginnt für das künstlerisch feiner organisierte, vom Sinn der reinen Schauspielkunst durchtränkte Einzelwesen oft ein Martyrium, von dem der Außenstehende sich nie und nimmer auch nur einen annähernd richtigen Begriff machen kann. Die Abhängigkeit vom Mitspieler ist ein qualvoller und zerreibender Zwang, wie ihn keine andere Kunst aufzuweisen hat. Die seelische und geistige Tyrannei, von Partner zu Partner ausgeübt, unterwirft die Liebe zum Beruf einer harten Prüfung; und bis der einzelne jedesmal durch dieses Fegefeuer hindurch zum Glanze des Erfolges gelangt, bedarf es eines nicht unbeträchtlichen Opfers an Nervenkraft und Gesundheit.

Nirgends ist die Abhängigkeit des einzelnen vom Partner so drückend wie in der Schauspielkunst. Der Tanz z. B., der in seiner wertvollsten Form meist solo ausgeführt wird, tritt entweder als eine in erster Linie subjektive Kunst auf, in welcher Gestalt er einen Vergleich mit der Schauspielkunst überhaupt nicht zuläßt, (da in diesem Falle die Erfindung des Einzelsubjekts die Hauptbedingung ist und selbst im Duo und Trio eine gemeinschaftliche subjektive Kompaniearbeit von freiwillig sich vereinigenden, gleichgestimmten Individuen stattfindet) oder er erscheint als Drill nach der Erfindung eines einzelnen. In diesem Falle wird eine objektive, sklavische Unterordnung und keine Einigung verlangt. Da es sich hier aber vornehmlich um physische Fertigkeiten handelt, ist in beiden Eventualitäten selbst eine allenfalls nötige Einigung mehr eine Frage der Technik und der Übungszeit als der Nerven.

In der Musik, soweit sie nicht solo ausgeübt wird, ist eine Einigung infolge der entogenen Vorschrift leichter. Trotzdem werden sich zur Kammermusik immer nur Gleichgestimmte zusammen finden. Im Orchester hat der einzelne keine Verantwortung. Die Soli stehen für sich. In der Schauspielkunst ist der einzelne, und wenn er mit noch so vielen auf der Bühne steht, nicht nur von dem Spiele jedes einzigen seelisch und geistig abhängig, sondern er trägt auch immer allein die Verantwortung. Ein Sichzusammenfinden Gleichgestimmter aus freier Wahl ist in der Schauspielkunst wegen des Personenreichtums der meisten Stücke und des kostspieligen Apparates überhaupt nur in den allerseltensten Fällen möglich; wenn es auch immer das Ideal bleibt.

Dem kundigen Leser braucht wohl beim Kapitel des Zusammenspiels nicht erst versichert zu werden, daß es hier weniger auf das richtige Bringen des Stichworts ankommt als vielmehr auf jene besondere Art der Gesamtdarstellung, die, ohne jemals monoton zu werden, sich auf einen bestimmten Grundton, auf einen einheitlichen Verkörperungsstil eingestellt hat, ein Resultat, das von den Kunstfreunden gefordert, vom Publikum aber fast nie gewürdigt und meist mit dem „flotten Tempo“ verwechselt wird, bei dem immer der eine einfällt, wenn der andere aufhört, so daß alles wie am Schnürchen geht und kein „Loch“ entsteht!

Ist nun aber wirklich das Zusammenspiel, wie wir es zu verstehen haben, eine ausschließliche Forderung der reinen Schauspielkunst und nicht vielleicht ein Postulat an die Schauspielkunst schlechthin?

Schon die Tatsache, daß es so selten in seiner wahren Form angetroffen wird, könnte uns nach allem Bisherigen zur Beantwortung der Frage in ersterem Sinne drängen. Wir wollen nun untersuchen, ob wir dazu berechtigt sind!

Von jeder künstlerischen Leistung, also auch von der schauspielerischen, wird Einheit verlangt. Das kann doch aber nur heißen: die Einheit in der Kunstleistung des

einzelnen. Von vornherein kann der Schauspieler für die fehlende Einheit der ganzen Vorstellung nicht verantwortlich gemacht werden. Er wird es auch nicht. Er tritt nur für den Gesamtcharakter seiner eigenen Darbietung ein. Wenn ein Darsteller von außerordentlicher Persönlichkeit und bewundernswerter Technik die beiden ersten Gesetze der reinen Schauspielkunst befolgt, haben wir große Schauspielkunst vor uns, sofern nur die Einheit der dichterischen Figur gewahrt ist. Wenn ein ganz großer Menschendarsteller in einem mittelmäßigen Ensemble gastiert, wird fast niemals ein geschlossener Eindruck des Theaterabends möglich sein. Trotzdem werden wir uns von der Kunst des Gastes erschüttern und hinreißen lassen.

Aber auch das Gute und weniger Gute wird vom Zuschauer inmitten einer unausgeglichenen Vorstellung gewürdigt, das Schlechte abgelehnt. Und hier tritt die Erscheinung zu Tage, daß die große Masse der Öffentlichkeit, der wir dort, wo es um die reine Schauspielkunst geht, nicht immer das beste Zeugnis ausstellen konnten, für die Einheit der Einzeldarstellung ein ausgeprägtes Verständnis zeigt. Denn das Abweichen von diesem a priori geltenden allgemeinen Kunstgesetz ist fast jedem Menschen augenfällig. Und handelte es sich in rebus histrionum nur um dies Gesetz, so könnten wir in bezug auf das Theater, eine so öffentliche Einrichtung, wohl nie von Laien sprechen, wie wir es leider — und oft mit guter Berechtigung — zu tun gewohnt sind.

Unter den Begriff der Schauspielkunst schlechthin subsumieren wir die unendliche Zahl aller möglichen Einzelleistungen der Schauspielkunst, wie wir etwa unter dem Begriff der Malerei alle Einzelleistungen dieser Kunst zusammenfassen. Die Einheit einer Theatervorstellung ist aber eine Forderung für sich, die an die Schauspielkunst schlechthin ebensowenig gestellt werden kann wie etwa das Verlangen der Einheit einer Bilderausstellung an die Malerei. Hätte die Allgemeinheit für diese Forderung der höhern Einheit dasselbe Verständnis wie für die Ein-

heit in der Schauspielkunst überhaupt, so hätten von den ca. fünfhundert deutschen Theatern schon längst mindestens vierhundertfünfzig geschlossen werden müssen. Diese „Gefahr" liegt aber nicht vor. Verlangt wird nur die ausgeglichene Einzelleistung. Man verzeiht einem Darsteller eher eine falsche als eine uneinheitliche Auffassung. Darüber hinaus achtet man auch streng darauf, daß die Darbietung des Künstlers eine wohltuende Übereinstimmung von Körper und Geist aufweise. Bei der Verkörperung ernster und tragischer Charaktere ist diese Harmonie der Materie und des Geistes unerläßlich. Wo sie fehlt, erfährt die Leistung selbst vom niedriger organisierten Zuschauer ihre Ablehnung. Unfähigkeit, Geist und Materie zur Einheit zu bringen, drängt das Individuum in das Bereich der komischen Rollen. Hier macht der Künstler aus der Not eine Tugend und wirkt durch die bewußt betonte Dissonanz komisch.

Wir sehen also erstens: Die Einheitlichkeit ist eine Forderung an die Schauspielkunst schlechthin. Sie erweist sich nicht als Besonderheit der Schauspielkunst, sie ist eine Forderung der Kunst überhaupt. Sie deckt sich mit der a priori geltenden allgemeinen Kunstforderung von der Einheit, der Güte und Wahrheit. Das unbewußte Abweichen von der Einheit wirkt abscheulich oder lächerlich, die bewußt betonte Disharmonie im bezug auf Materie und Geist — nicht aber der Auffassung des Gesamtcharakters — ergibt das Prinzip der Komik.

Zweitens: Diese geforderte Einheit erstreckt sich nur auf die Leistung des einzelnen. Daher liefert uns ein technisch vollendeter, mit starker Persönlichkeit begabter Schauspieler, der die ersten beiden Gesetze der reinen Schauspielkunst möglichst vollkommen beherrscht, bei einheitlicher Darstellung bereits große Kunst.

Und dennoch bedeutet diese große Kunst noch keinen Gipfel. Denn die Abhängigkeit der Schauspielkunst von ihrem Objekt verlangt weit mehr als nur die Einheit der Darstellung. „Quodlibet ens est unum, verum, bonum." Dieses metaphysische Prinzip a priori gilt von

jedem Begriff, von jedem Kunstwerk, also auch von der Dichtung. Es bedeutet: Die Einheit des Begriffs, die Wahrheit in bezug auf die Konsequenzen, die Güte oder die Vollkommenheit, die darin besteht, daß die Gesamtheit der Konsequenzen mit diesem und keinem andern Begriff zusammenstimmen, also auf ihn zurückführt. (Vgl. Kant: Die reinen Verstandesbegriffe.)

Die beiden letzten Prädikate von der Wahrheit und Güte sind eigentlich nur die Probe auf die Richtigkeit des ersten, d. i. der Einheit überhaupt. Die Einheit in der Dichtung, die aus einer Vielheit besteht, ist die Hauptbedingung. Alle Teile müssen eben zusammen eines ergeben. Hieraus folgt außer der Einheit der Fabel und alles dessen, was mit ihr zusammenhängt, — Geschehnisse, äußerer und innerer Ideenkreis, Grundgedanke usw. — auch die Einheit der Sprache, die Einheit des Stils.

Die Schauspielkunst im allgemeinen hat die Aufgabe, die Figuren eines Dichtwerks zu verkörpern und dabei das Gesetz der Einheit zu befolgen.

Die reine Schauspielkunst als Vermittlerin zwischen dem Dichtwerk und der eigentlichen Schauspielkunst kann sich mit dieser Einheit der Einzelleistungen nicht begnügen. Sie muß dafür sorgen, diese vielfachen Einheiten wiederum zu einer höheren Einheit zu verbinden, die der Einheit der Einzelleistung des Dichters entspricht.

Dies bewirkt sie durch die Forderung des „Zusammenspieles". Was der Dichter auf abstrakte Weise durch die konzentrierte und künstlerisch gebändigte Phantasie erreicht, müssen jetzt die dynamischen Funktionen der reinen Schauspielkunst mit ihrer eigenen Methode zu verwirklichen suchen. Diese Pflicht bildet den Schlußakt ihrer Tätigkeit. Sie greift bereits völlig in das praktische Theater ein. Sie bedeutet das Alpha der idealen und zugleich das Omega auf der metamorphotischen Linie der reinen Schauspielkunst.

In ihr haben wir das zweite dynamische Gesetz vor uns.

Es gipfelt in der jedem Einzeldarsteller auferlegten Verpflichtung, mit dem Partner „zusammenzuspielen" und zwar im höheren, d. h. der Einheit des Dichtwerks entsprechenden Sinne.

So können wir wie bei den früher festgestellten Gesetzen der reinen Schauspielkunst auch bei diesem ihrem letzten darauf hinweisen, daß es auf ein a priori für die Dichtkunst geltendes Gesetz zurückgreift. Nur unter dieser Voraussetzung dürfen wir uns vermessen, den Gesetzen der reinen Schauspielkunst ewige Gültigkeit zuzuerkennen. Nur so präsentieren sie sich als unverrückbare, dem jeweiligen Zeitgeschmack nicht unterworfene Prinzipien. Für die vorhandenen Dichtwerke und ihre Darstellung in aller Zukunft würde es zwar schon genügen, wenn sie sich auf empirische, aus der Dichtkunst gezogene Regeln stützten; aber erst ihre Abhängigkeit von rein a priori erkannten Forderungen des Objekts jeder Schauspielkunst bewirkt ihre Giltigkeit bei der Verkörperung aller auch in Zukunft noch entstehenden Dichtwerke.

30.

Ausführungen zum zweiten dynamischen Gesetz der reinen Schauspielkunst.

Das Prinzip des Zusammenspiels enthält wie das der Menschendarstellung scheinbar eine Selbstverständlichkeit. Aber wie wir an seiner Stelle den Unterschied zwischen der konventionellen und der wirklichen Menschendarstellung erweisen mußten, ist auch hier über das Wesen des Zusammenspiels noch einiges zu sagen.

Das Zusammenspiel in seiner üblichen Bedeutung ist freilich eine Forderung der eigentlichen Schauspielkunst. Was soll der Schauspieler anderes, als mit seinem Partner zusammenspielen? Wie dies zu geschehen habe, lernt er schon bei seinem Lehrer. Auf den Proben selbst unbedeutender Bühnen wird es dem Anfänger bald beigebracht, wie er auf das Spiel des Partners zu reagieren und wie er

aufs Stichwort pünktlich einzufallen habe. Zwar wird an vielen Theatern infolge der geringen Zeit, die man für die Einstudierungen aufbringt, gegen diese Regel arg gesündigt, und die edelste Form des Zusammenspiels im gebräuchlichen Sinne, d. i. das Festhalten des Partners mit dem Auge sowie das vollendet ausgearbeitete stumme Gegenspiel, am seltensten angetroffen. Trotzdem sind diese Regeln lediglich Bedingungen der eigentlichen und können von dieser ohne Zuhilfenahme der reinen Schauspielkunst durch Veranlagung, Fleiß und Schulung vollkommen gelöst werden. Die Gesetze, nach denen sich diese Funktionen des Schauspielers regeln, können hier keine Erörterung finden. Sie gehören, soweit überhaupt die Möglichkeit eingeräumt wird, Kunst sich theoretisch anzueignen, in ein Lehrbuch der eigentlichen Schauspielkunst. Mit dem Zusammenspiel aber, wie es das zweite dynamische Gesetz der reinen Schauspielkunst fordert, hat es eine ganz andere Bewandtnis.

Folgendes Beispiel, einer andern Kunst entnommen, soll den Begriff des Zusammenspiels im Sinne der reinen Schauspielkunst zu leichterem Verständnis verhelfen:

Wir setzen den Fall, daß statt der Schauspielkunst die Malerei aufgeboten würde, um ein Dichtwerk in sinnliche Erscheinung treten zu lassen. Sie wird zwar immer nur einen einzigen Augenblick eines der vielen Geschehnisse festhalten, auch wird sie stets subjektive und nie objektive Kunst liefern können, doch an dem Resultat dessen, was zu erweisen ist, wird dadurch nichts geändert. Wir werden ein Produkt erhalten, wie wir es aus Büchern in Gestalt von Illustrationen kennen und wie es auch in der Bühnenkunst vertreten ist, allerdings nur als Hintergrund aller Geschehnisse und Bekleidung ihrer Träger, d. h. in Form der Dekorationsskizzen und der sogenannten Figurinen. Nehmen wir ferner den unwahrscheinlichen Fall an, daß es einem Auftraggeber einfallen würde, nicht etwa — was vorkommen kann — einzelne Illustrationen desselben Werkes von verschiedenen Malern, nein: jede einzelne Figur jeder einzelnen Illustration von

einem andern Zeichner oder Maler ausführen zu lassen. Das Produkt, das hierbei herauskäme, wäre in seiner Art ungefähr ein ähnliches, wie es uns die eigentliche Schauspielkunst ohne das Zusammenspiel im Sinne der reinen Schauspielkunst liefert. Und erschiene selbst die so entstandene Illustration nach einem einheitlichen Plan verfertigt, und ständen alle Figuren in richtigen äußeren und inneren Verhältnissen zu einander, welch merkwürdigen und unruhigen Eindruck würden wir erhalten, wenn etwa in einer Illustration, nehmen wir an zu irgendeinem Vorgang des „Don Carlos", der Philipp von Menzel, dar Marquis Posa von Liebermann, Don Carlos von Gebhardt, Alba von Pechstein und die Königin von Sichel gemalt wären?

Das Beispiel erscheint absurd, beleuchtet aber gerade deswegen unsern Fall ganz ausgezeichnet. Sei es, daß auf dem Bilde ein bestimmter Vorgang von einem einzigen Maler aufs genaueste komponiert, sei es, daß von den andern beteiligten Künstlern diese Komposition peinlichst innegehalten würde, und ihre Figuren untereinander in durchaus natürlichem und dramatischem Konnex ständen, — da jeder von ihnen mit verschiedenen Mitteln arbeitet — wäre die Wirkung immer eine zerrissene. Einzig und allein wenn sie sich gegenseitig darin einig sind, ihre Malweise, ihren Stil, also ihre Mittel einander zu assimilieren, könnte ein halbwegs künstlerischer Eindruck zustande kommen.

Der hier angenommene Fall ist, obwohl konstruiert, dennoch nicht ganz unmöglich. Die Geschichte der Malerei zeigt uns eine solche Assimilierung der Kunstmittel in der zeitweiligen Assoziierung eines Rubens mit Jan Breughel, eines Teniers mit Peter Neefs usw. Nur daß es sich hier immer lediglich um zwei Maler handelt, von denen der eine den Hintergrund, der andere die figürliche Belebung liefert; so daß die Einheit leichter hergestellt werden kann und beide Faktoren sich ähnlich zueinander verhalten wie eine ideale Theatervorstellung und die Dekoration, in der sie sich abspielt.

Um nun eine solche ideale Theatervorstellung hervorzubringen, genügt es — in Übertragung des Beispiels von der Malerei auf die Schauspielkunst — nicht, daß die einzelnen Figuren darstellerische Meisterstücke seien und daß sie im richtigen Verhältnis und im gegenseitigen natürlichen Konnexus stehen, d. h. im üblichen Sinne zusammenspielen; es ist vielmehr noch obendrein notwendig, daß eine Assimilierung der einzelnen Darstellungsmittel untereinander stattfinde, und außerdem noch die Einheit der Gesamtstimmung jeder Szene und das Zusammenstimmen aller Szenen zu einer Gesamtwirkung erfolge!

Das letztere ist aber nur dann möglich, wenn die Assimilierung der einzelnen Mittel eine möglichst vollkommene wird.

Man erkennt, vor welch schwierige Aufgabe der Schauspieler gestellt ist, der dem dritten Gesetze der reinen Schauspielkunst gehorchen will. Die Wirkungsmittel jedes Darstellers sind nicht nur von denen des andern verschieden, sondern die einzelnen Darsteller werden auch — selbst bei ähnlicher Schulung — für die Darstellung verschiedener Szenen verschiedene Mittel zur Anwendung bringen wollen. Hier ist der gewissenhafte Künstler nicht mehr allein von seiner eigenen Begabung abhängig. Hier muß er in vielen Fällen mit dem Partner kämpfen, paktieren und Kompromisse schließen. Darum haben wir oben die Erfüllung des zweiten dynamischen Gesetzes als so nervenzerreibend und qualvoll bezeichnet. Dem Durchschnittszuschauer wird dieses Problem in seiner ganzen Schwere niemals erschlossen werden. Er wird für die diesbezüglichen Klagen, falls sie ihm zu Ohren kommen, nur ein überlegenes Lächeln aufbringen. Aber auch die Vertreter anderer Künste, die Maler, die Dichter usw. stehen den seelischen Leiden des strebenden Darstellers meist fremd gegenüber. Denn außer von Enttäuschungen durch die Allgemeinheit und der banausenhaften Tyrannei des Auftraggebers wissen sie nur von Erregungen und Kämpfen, die sie bei ihrer Arbeit mit

sich selber auszufechten haben. Daß beim Schauspieler zu diesen drei „Höllen" noch jene vierte hinzukommt, die in der Abhängigkeit vom Partner besteht, — nicht etwa bloß während der Vorstellung, nein, gerade am stärksten bei der Schaffung des Produkts — dies wird gewöhnlich übersehen. Dem der Bühne fern Stehenden fällt es schwer, die Leiden eines Künstlers zu begreifen, der nach Vollendung der konzentrischen Perzeption auf die Probe kommt, um dort mit einem Darsteller zusammenzustoßen, der seine Erkenntnis des Dichtwerks mit dem Erfassen seiner „Rolle" beginnt und jede Szene, jeden Satz, jede Bewegung nur von diesem Gesichtswinkel aus betrachtet!?

Der Künstler A, ganz in der Stimmung einer Szene, die vom Dichter, sagen wir, weltentrückt gedacht ist, so daß alle materiellen Gedanken und Handlungen gleichsam automatisch unter einem gewissen Zwang stattfinden, fängt demgemäß zu probieren an. Der Darsteller B antwortet ihm eindeutig, dem eigentlichen Text gemäß.

Schon entsteht die Dissonanz.

A hält inne.

Völlig aus der Stimmung gerissen und hilflos gemacht, versucht er, sich endlich wieder in seine Figur hineinzuversetzen, und beginnt von neuem.

Von B erfolgt derselbe materielle Widerhall.

A spricht weiter — — er scheint auf das Unmögliche zu hoffen, weil er das ihm Vernehmbare für unmöglich hält. Er sieht auch alle Widerwärtigkeiten einer Auseinandersetzung voraus und beherrscht sich, so gut er kann. Dies geht, solange es geht.

Endlich schweigt er still.

B wiederholt ihm das Stichwort.

A schweigt.

B: „Nun? — — —?"

A: „Wir können diese Szene so nicht spielen."

B: „Warum nicht?"

Dieses „Warum nicht" offenbart das geistige Martyrium des Berufes. Wie soll A dem B erklären, aus welchem Grunde

gerade so und nicht so? Wie soll er in Worten auseinandersetzen, was nur mit dem Gefühl zu erfassen ist, was nur empfunden, aber nie verstanden werden kann? Dennoch will er nicht unhöflich erscheinen und versucht, dem andern seine Auffassung begreiflich zu machen. Er wählt Worte, die nach seiner Meinung das Wesentliche am klarsten ausdrücken sollen, aber er wird immer verzweifelter und unsicherer gegenüber der überlegenen Miene des Partners B. Dieser holt die Logik zu Hilfe. Er beweist an der Hand des vorliegenden Textes die Unmöglichkeit der Auffassung A, er erschlägt dessen seelische Argumente mit der Axt des „Verstandes“ und jedes zartere Empfinden mit der Keule der „logischen Folgerichtigkeit.“

A gibt jede Hoffnung auf. — Bei der sensitiven Unkompliziertheit und der rührenden Ahnungslosigkeit des Partners kann er nicht einmal auf einen Kompromiß mit ihm rechnen. Will er nicht, daß die Szene ganz verpufft, muß er sich selber zu einem Nachgeben verstehen und, wider besseres Wissen und Fühlen der rohen Auffassung von B entgegenkommend, von seinen der reinen Schauspielkunst entsprungenen Feinheiten des Spiels so viel als möglich opfern. Sein Opfer ist kein kleines. Er muß das Gesetz der höhern Einheit brechen, um demjenigen der Einheit schlechthin zu genügen. Er muß das Prinzip der reinen Schauspielkunst fallen lassen, um das Prinzip der eigentlichen Schauspielkunst nicht zu verletzen. Denn die Aufgabe der höhern Einheit, wie sie von der reinen Schauspielkunst gestellt wird, ist ja vom einzelnen ohne verständnisvolle Mitwirkung jedes der andern Beteiligten gar nicht zu lösen. Wie peinigend, wie aufregend ein solcher Verzicht auf das einmal als gut Erkannte empfunden wird, wie niederdrückend es auf einen Schauspieler wirken muß, wenn er die Wahl seiner Mittel denjenigen des seelisch und geistig tiefer Stehenden anpassen muß, sollte jeder begreifen, der den mühevollen Leidensweg im Dienste irgendeiner Kunst erwählt hat, mag er sich auch über die besonders trüben Begleitumstände in der Schauspielkunst nicht klar geworden sein.

Das hier angeführte Beispiel der beiden Schauspieler beleuchtet ja nur einen einzigen Vorgang während der internen Vorbereitungsarbeiten der praktischen Schaubühne. Es könnte durch viele vermehrt werden, und außerdem: der geschilderte Auftritt kann sich im Laufe eines einzigen Probentages öfter wiederholen. Ja, er kann seine Fortsetzung bis zur fertigen Theatervorstellung in allen weitern Arbeitsstunden finden und schließlich seine schwarzen Schatten bis in das Privatleben des betreffenden Künstlers werfen. Denn der Differenzmöglichkeiten innerhalb eines Dichtwerks gibt es mehr als eine, ebenso wie es sich für gewöhnlich um mehr als einen Partner handeln wird.

Nun wird aber der Ausgang aller der zahlreichen lauten und stummen, darum aber nicht weniger erbitterten Kämpfe selten der gleiche sein. Das Endergebnis unseres Exempels hat zur Voraussetzung, daß beide Darsteller nach außen gleichen Kredit haben, nur daß der eine in umfangreicherem Besitz der reinen Regeln seiner Kunst sei als der andere. Ist jedoch A nach seiner Stellung in der Öffentlichkeit und im Theater dem B überlegen, so wird er seine Macht dazu gebrauchen müssen, den andern zu seiner Auffassung zu zwingen, und wenn dies aus Gründen mangelnden Intellekts nicht erreichbar sein sollte, B wenigstens so weit zu bringen, daß er auf den Ton des A eingeht, meist ohne in das Wesen der gemeinsamen Aufgabe einzudringen, also ohne eigene Wirkungsmöglichkeit. Ist B nun steifnackig und kämpft er um seine Auffassung oder ist er zur Assimilierung an diejenige seines Partners nicht imstande, so hat A vielfach die Macht, es durchzusetzen, daß dem B die Rolle entzogen wird. Stellt dies auch eine grobe Vergewaltigung dar, indem man einem Künstler mitten in seiner Arbeit, ehe er noch das fertige Produkt aufweisen kann, jäh unterbricht und am Weiterschaffen verhindert, so liegt doch hier im Interesse der Kunst eine eherne Notwendigkeit vor, der wir uns protestlos beugen müssen. — — Wie aber, wenn B der Mächtigere ist? Wenn alle die Fähr-

nisse, denen wir B mit Recht ausgesetzt sahen, auf A hereinbrechen, den wirklichen Künstler, der vielleicht noch zu jung und zu wenig akkreditiert, infolge seiner stilleren Natur unfähig zum rücksichtslosen Gebrauch der Ellbogen und zermürbt durch die aufreibenden geistigen Kämpfe, plötzlich zusammenbricht und die Waffen streckt? Der Fall ist leider kein seltener. Er braucht zwar nicht immer katastrophal zu endigen; aber der in Theaterdingen weniger Erfahrene wird sich hiernach trotzdem leicht zusammenreimen, wie teuer in den meisten Fällen, ganz abgesehen von der Kunstleistung an sich, ein schauspielerischer Erfolg erkauft wird.

Selbst an Instituten, an denen ein der reinen Schauspielkunst ergebener Spielleiter den so erschwerenden, aber für ihre höchste Entfaltung so notwendigen zwischenpartnerischen Geisteskampf dirigiert und im künstlerischen Sinne ausnutzt, wird er ihm nur sanftere Formen verleihen, ohne ihn jemals ausrotten zu können. Und es wird immer schauspielerische Naturen geben, namentlich auf der Höhe ihres Ruhms, die ermüdet durch jenen jahrelangen Krieg, Ausdauer und Kampflust verlieren und schließlich darauf verzichten, die höhere Einheit der Gesamtvorstellung mit einer fortwährenden Abnutzung ihrer Nervenkräfte zu erkaufen. Wo sie die Macht haben, werden sie Elemente, die nicht sklavisch ihren Ton aufnehmen, zu eliminieren suchen, und wo ihnen dies nicht gelingt, werden sie ohne ein Entgegenkommen ihrem Partner gegenüber, abgesondert von jeder höheren Zusammenwirkung, ihre bei Presse und Publikum anerkannte, nur der Einheit schlechtweg gehorchende Kunsteinzelleistung zum besten geben. Hier haben wir das sogenannte Starsystem vor uns, ebenso verwerflich wie das Virtuosentum, das seine Hauptvertreter in den gastreisenden Darstellern findet. Auch dieses System ist zu verdammen, wenn auch der einzelne entschuldbar ist. Denn es ist selbst dem gewissenhaftesten Schauspieler nicht möglich, auf einer oder zwei Proben, — mehr stehen selten zur Verfügung — von der nächtlichen Bahnfahrt ermüdet, in einer fremden

Stadt, mit einer fremden, oft minderwertigen Truppe der ganzen Vorstellung das Gepräge der höhern Einheit aufzudrücken. Auf diese Weise sehen wir — mit Ausnahme der unheilbar diesem Kunstzweig Verfallenen — eine Reihe hervorragender Kräfte auf ihren Wanderfahrten gegen das zweite dynamische Gesetz verstoßen, die sich an ihrer Heimatbühne als die eifrigsten und ehrlichsten Künstler im Sinne der reinen Schauspielkunst erweisen. Diesen Darstellern bereitet das Gastieren eine unsägliche Pein, und ungeachtet dessen, daß sie für den Schauspieler fast die einzige Möglichkeit bietet, sich ein Vermögen zu schaffen, entschließen sie sich nur lustlos, oft mit größtem Widerwillen zu dieser „Nebenbeschäftigung."

Starsystem und Virtuosentum können uns zwar an sich große Kunst geben, nach außen stellen sie geradezu einen Gipfel dar, aber nur für die große Menge der Gelegenheitstouristen im Kunstgenuß. Für die mit Leib und Seele Genießenden, für diejenigen, die sich mit der mühelosen Ersteigung niederer Dutzendhügel nicht begnügen, sondern zur einsamsten Spitze streben, die Dichtkunst ihnen errichten, zu der Schauspielkunst sie hinaufführen soll, für sie wird diese Art Kunst alles andere denn einen Höhepunkt bedeuten.

Wo dem zweiten dynamischen Gesetz der reinen Schauspielkunst nicht genügt wird, — und an wie wenigen Bühnen geschieht dies — hat die Schauspielkunst ihre Aufgabe nicht gelöst. Das Starsystem und das Virtuosentum aber machen die Lösung ihrer Aufgabe von vornherein unmöglich. Hierzu kommt noch, daß „Star" und „Virtuose" in den seltensten Fällen die beiden ersten Gesetze der reinen Schauspielkunst befolgen. Da sie sich im Laufe der Zeit, ermutigt durch ihre Erfolge bei der geistlosen Menge, die schöne Gewohnheit aneignen, die Beurteilung des Stückes von ihrer „Rolle" aus zu beginnen, unterlassen sie selbstverständlich das objektische Gesetz von der konzentrischen Perzeption, und nachdem sie sich von der Kontrolle des Partners unabhängig gemacht haben,

verfallen sie leicht in die Manieriertheit und verstoßen dadurch auch gegen das erste dynamische Gesetz.

Und so kann es sich ereignen, daß eine Darstellungsart, die bei der Majorität der Genießenden als „hohe Kunst" gilt, überhaupt nicht als Kunst angesprochen werden kann, wenigstens nicht vom Gesichtspunkt der reinen Schauspielkunst.

Beschluß.

Wir sind am Ende unserer Untersuchungen angelangt. Wir hatten es unternommen, einiges Licht in das eigenartige Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem dichterischen Objekt hineinzutragen. Wir glauben, zuvörderst den endgültigen Beweis dafür erbracht zu haben, daß die Schauspielkunst die Dichtkunst nicht reproduzieren kann. Hiermit ist hoffentlich der Streit für immer erledigt, ob sie das Dichtwerk reproduzieren soll oder nicht. Wir entdeckten ferner in dem Begriff der „reinen Schauspielkunst" das einzig mögliche Bindeglied zwischen dem Komödienspiel und der Dichtkunst. Wir haben schließlich in den drei Gesetzen der reinen Schauspielkunst,

erstens von der konzentrischen Perzeption,
zweitens von der Verkörperung der dichterischen Figur durch die Mittel der Menschendarstellung,
drittens vom Zusammenspiel im Sinne der höheren, dichterischen Einheit

jene Regeln festgestellt, die für die Schauspielkunst a priori gelten, soweit sie als Verkörperung der Dichtkunst angesehen sein will. Daher durften wir diese Prinzipien nicht innerhalb der eigentlichen Schauspielkunst und auch nicht auf Grund der Erfahrung suchen. Wir fanden sie vielmehr in dem Verhältnis der Schauspielkunst zu ihrem exogenen Objekt und wiesen ihren Ursprung in den die Dichtkunst a priori bestimmenden Regeln nach.

In allen schöpferischen Künsten sind solche Prinzipien nur einmal anzutreffen und gipfeln in dem Satze von der Einheit, Wahrheit und Totalität des Kunstwerks; in allen de facto reproduzierenden Künsten, also z. B. in der ausübenden Musik, fallen diese Grundsätze als Be-

dingungen des Objekts und zugleich auch des Produkts in eins zusammen.

Nur in der Schauspielkunst sind sie doppelt vorhanden: einmal als aprioristische Forderungen an die Schauspielkunst schlechthin, das andere Mal als solche der reinen Schauspielkunst. Das erste Mal sind sie selbstverständliche Prinzipien gemäß dem Satze der Einheit, Wahrheit und Totalität und entsprechen dem Handwerkzeug des schaffenden Künstlers; korrespondieren daher mit analogen Regeln für alle übrigen Künste. Das zweite Mal gehen sie allerdings auch aus dem Satze der Einheit usw. hervor, aber angewandt auf die Dichtkunst, das exogene Objekt aller Schauspielkunst.

Es sind also sowohl die Perzeption der Rolle als auch die Menschendarstellung an sich ebenso wie die Einheit der Auffassung und des Spiels, dessen Vollkommenheit und — im Sinne der Schauspielkunst — höhere Wahrheit jedermann geläufige Grundsätze der Schauspielkunst schlechthin. Wohingegen sich uns die konzentrische Perzeption, die Verkörperung der dichterischen Figur durch die Mittel der Menschendarstellung und das Zusammenspiel im Sinne der höheren, dichterischen Einheit als die ewigen Gesetze der reinen Schauspielkunst darstellen, die, mit dem vollkommenen eigentlichen Komödienspiel verbunden, die ideale Schauspielkunst ausmachen.

Es könnte sich nunmehr die Frage aufdrängen, auf welche Weise der Schauspieler seine Aufgabe zu bewältigen habe. Hierzu möchten wir aber bemerken, daß das Ziel, das wir uns gesteckt hatten, ja nur darin bestand, in den Besitz einer geeigneten Bewertungsmethode zu gelangen, keineswegs jedoch irgendeine praktische Lehrmethode aufzustellen. Aber selbst wenn wir Ähnliches im Auge gehabt hätten, wäre eine befriedigende Antwort auf jene Frage nicht ganz einfach. So mannigfaltig uns ihre Individualitäten erscheinen, so verschieden ist auch die Art und Weise, mit der die einzelnen Darsteller an ihr Ziel gelangen. Der eine erfaßt seine Aufgabe sofort oder nie, der andere ringt sich in harter Arbeit zu ihr

durch. Der eine muß erst das Wort beherrschen, ehe er zum Inhalt vordringt, der andere muß erst den Geist erfassen, soll ihm das Wort im Gedächtnis haften. Es gibt Darsteller, die bei der Arbeit wochenlang im Dunkeln tappen, bis eine plötzliche Intuition sie erleuchtet, und andere, die nach einer glücklichen Eingebung von Probe zu Probe schlechter werden, bis sie schließlich überhaupt nicht mehr oder erst nach vielen Mühen wieder an den Ausgangspunkt gelangen. Aber es gibt auch solche, die nach einer hervorragenden Leistung schon am Tage der dritten Wiederholung jeden objektiven Zusammenhang verlieren, so daß sie erst den Warnungsruf eines feinsinnigen Kollegen oder eines künstlerischen Beraters brauchen, um sich zu ihrem eigenen Produkt zurückzufinden. Daher sind alle Regeln, die dem Künstler den Weg seines Schaffens vorzuschreiben suchen, nur bedingt maßgebend und nicht allgemein zwingend. Dies gilt gleichermaßen, ob es sich um die Schauspielkunst im allgemeinen oder um die Forderungen der reinen Schauspielkunst im besonderen handelt. Wir haben deren Gesetze in ihrer natürlichen Reihenfolge gesucht, aber es wäre pedantisch, den Darsteller bei seiner Arbeit an diese Reihenfolge in allen Fällen binden zu wollen. Wenn auch der Weg vom objektischen zu den beiden dynamischen Gesetzen uns als der gegebene erscheint, so könnte man sich doch vorstellen (wie es ja auch die Erfahrung lehrt), daß diese oder jene Individualität statt objektisch dynamisch beginnt oder zumindest später noch objektische Lücken auszufüllen hat.

Nur auf das Endergebnis kommt es an.

Es wird daher zu erstreben sein, daß die konzentrische Perzeption des Dichtwerks nicht wie bisher das Privilegium einiger weniger auserwählter Bühnengrößen bleibe, sondern daß sich auch die Allgemeinheit der Schauspielerwelt zu dem Standpunkte durchringe, keine „Rolle“ mehr spielen zu wollen. Sich in das Dichtwerk einzufühlen, es seelisch und geistig zu erfassen, die darzustellende Figur in möglichst vielen Beziehungen zum Einzelnen und zum

Gesamten des Dramas zu begreifen und in plastischer Einheit zu verkörpern, das also ist des Schauspielers oberste Pflicht. Ihre Erfüllung hängt nicht — wie etwa die starke Wirkung auf die Menge — allein vom darstellerischen Talent ab; sie ist Sache des Gefühls und der künstlerischen Erziehung. Der sogenannte „denkende", der literarisch gebildete Darsteller ist dem bloßen „Empfindungs"-Schauspieler in dieser Hinsicht um nichts voraus, oft sogar unterlegen. Denn die reine Schauspielkunst, wie wir sie verstehen, als Voraussetzung und Anfang aller Schauspielkunst, ist Kunst und nicht Wissenschaft. Wir betonen dies, um hier noch einmal allenfalls möglichen Mißverständnissen zu begegnen.

Ferner wird es erforderlich sein, daß in der Künstlerschaft und in der Öffentlichkeit der Sinn für die wahren Mittel der Menschendarstellung geschärft werde. Denn nur die Mittel sind ausschlaggebend. Der Begriff der Menschendarstellung an sich ist dehnbar. Abgesehen davon, daß z. B. die großen Stilkünstler gar keinen „wirklichen" Menschen darstellen wollen, hat er schon manchen Schauspieler zu der irrigen Meinung verleitet, mit der sogenannten Natürlichkeit bereits die Aufgabe der Menschendarstellung gelöst zu haben. Die äußerliche, dem lebendigen Menschen abgelauschte Natürlichkeit kann aber die dichterischen Absichten ebenso wenig wiedergeben wie die konventionelle „Bühnennatürlichkeit". Es wäre für die Zukunft zu wünschen, daß das Theater im allgemeinen die echten von den falschen Mitteln immer besser zu unterscheiden lerne, damit Routine, Konvention und Schablone mehr und mehr von der Bildfläche verschwinden. Wir haben an seiner Stelle scharf unterschieden zwischen dem Konventionellen in der Natur des Durchschnittskünstlers, das hingenommen werden muß, und der innerhalb der Kulissenwelt geborenen, unkünstlerischen Konvention des Theaters. Diese vom Standpunkt der reinen Schauspielkunst durch nichts zu rechtfertigende „Theaterkonvention" entspringt der gedankenlosen Fortpflanzung überkommener Bräuche, die mit den

Mitteln der Menschendarstellung nichts gemein haben. Ihre Ausrottung muß sich die deutsche Schaubühne zur eifrigsten Pflicht machen. Wir sehen die Aufgabe, so schwer sie ist, nicht als hoffnungslos an; denn die weite Verbreitung der „Theaterkonvention" beruht auf einer Verkennung der darstellerischen Pflichten. Das Richtige, einmal als richtig erkannt, wird ebenso gern nachgeahmt wie das Falsche, das man ja meist nur übernimmt, weil man es für richtig hält.

Bleibt als letzte Forderung an den Schauspieler das Zusammenspiel im Sinne der höheren, dichterischen Einheit.

Wir sind davon überzeugt, daß auch bei der Öffentlichkeit das Gefallen am Starsystem und am Virtuosentum in dem Verhältnis abnehmen wird, in dem das Verständnis für diese Forderung allmählich die Geister erobert. Die Zahl derer, die eine Theatervorstellung, die nicht nur der schauspielerischen, sondern auch der höheren dichterischen Einheit Genüge tut, zu würdigen wissen, ist verschwindend klein. Wenn erst der Genuß, den solche Darbietungen heute nur dem Kunstfreund bereiten, auch von einer immer größeren Anzahl der Theaterbesucher geteilt und dementsprechend gesucht wird, ist eine Minderung der Übelstände zu erhoffen. Es werden dann unter anderem kleinere Städte, die sich ein hervorragendes Ensemble aus eigenen Mitteln nicht leisten können, an Stelle von Einzelgastspielen lieber abgerundete Vorstellungen von trefflichen auswärtigen Truppen verlangen. Schon seit langem und immer wieder wird den einzelnen Stadtverwaltungen vorgeworfen, daß sie für die Kunst des Theaters zu wenig Opfer bringen. Mit Vorwürfen ist hier wenig getan. Denn bei den maßgebenden Stellen fehlt meist das Verständnis. Ohne dieses sind selbst die größten Opfer, weil falschen Zwecken gewidmet, vergebens. Das Verständnis für die Forderungen an das Theater muß geweckt und verbreitet werden. Das Verständnis erzeugt das Bedürfnis, und wo ein Bedürfnis ist, ist die Erfüllung auf dem Wege.

Wir haben das zweite dynamische Gesetz vom Zusammenspiel im Sinne der höheren, dichterischen Einheit als die härteste und schwerste Verpflichtung bezeichnet, die dem Künstler auferlegt ist. Es soll aber nicht übergangen werden, daß es auch für den Bühnenleiter eine strenge Forderung bedeutet. Die diesbezügliche Unterstützung der Darsteller während der Einstudierung eines Werkes ist für ihn selbstverständliche Pflicht. Darüber hinaus jedoch wäre zu verlangen, daß bei den sogenannten Neubesetzungen auf die Wahrung der höheren, dichterischen Einheit ein größerer Wert gelegt werde, als es gewöhnlich üblich ist. Mit der Umbesetzung einer „Rolle" durch einen trefflichen Schauspieler ist den Forderungen der reinen Schauspielkunst noch lange nicht entsprochen. Man kann aus einer Theatervorstellung, einem vollkommenen Ganzen, dessen Teile nicht nebeneinander stehen, sondern ineinander verlaufen, miteinander verästelt sind, nicht einfach einen herausnehmen und durch einen anderen ersetzen. Während des Schaffens einer Vorstellung sind alle Teile in Bewegung. Nach der Vollendung sind sie erstarrt. Der Neueintretende stößt allenthalben auf Hindernisse, schon wenn er das Gesetz der bloßen schauspielerischen Einheit befolgen will. Aber das der dichterischen Einheit verlangt, wie wir gesehen haben, viel weitergehend, auch noch eine Assimilierung der einzelnen Kunstmittel untereinander. Je stärker die Individualität des Neueintretenden, desto größer die Schwierigkeiten. Neue sorgfältige Proben, ja in manchen Fällen mehrere weitere Umbesetzungen wären geboten, um eine einheitliche Wirkung zu erzielen. Allerdings stellen sich im praktischen Theaterbetrieb der restlosen Durchführung einer solchen Aufgabe oft unüberwindliche Hemmungen entgegen, so daß diese Forderung noch auf lange Zeit hin eine ideale bleiben wird. Durch die Verwendung entogener Schauspieler, die auf den Spuren des Vorgängers sich dem fertigen Ganzen möglichst vollkommen einzufügen imstande sind, kann immerhin das ursprüngliche Bild einer Vorstellung so ziemlich erhalten

bleiben. Sofern es nicht bei führenden Figuren zur Anwendung gelangt, ist dieses Aushilfsmittel nicht geradeaus zu verwerfen. Aber es bleibt immer nur ein Aushilfsmittel. Auch nach dieser Richtung könnte die wachsende Erkenntnis der reinen Schauspielkunst die Ansprüche des Durchschnittstheaterbesuchers heben und schon dadurch die Schaubühne zur Befolgung ihrer aprioristischen Grundsätze verpflichten.

Nur die Erkenntnis der reinen Schauspielkunst kann uns das ideale Theater, kann uns eine Konsolidierung der Anschauungen und Begriffe bringen.

Einzig allein dadurch, daß der Besitz der reinen Regeln ein möglichst allgemeiner wird, ist für die Zukunft eine größere Stabilisierung des Kunstbetriebes und damit das Fundament einer Tradition in der trefflichen Bedeutung des Wortes gegeben.

Wer unsern Ausführungen unvoreingenommen gefolgt ist, wird wissen, was wir unter Tradition verstehen. Nicht Rückschritt, sondern Basis für Fortschritt; nicht Stillstand in festgefrorener Manier, sondern Kompaß auf der stürmischen Fahrt zur Entwicklung und Vollendung; nicht schulmäßige Überhebung der Selbstzufriedenen, sondern Ausgangspunkt für die Unermüdlichen und Treffpunkt für alle, die um künstlerische Wahrheit ringen.

In diesem Sinne erstreben wir eine Tradition für die Schauspielkunst. Sie wird uns in dem Maße werden, als unsere darstellenden Künstler die Forderungen der reinen Schauspielkunst zu erfüllen imstande sind, und die Öffentlichkeit diese Forderungen auch zu den ihrigen macht.

Es wird schon lange vielfach die Schaffung einer Schauspielerhochschule verlangt. — Wenn an ihr nichts anderes gelehrt werden soll als an den heutigen Theaterschulen, wäre sie eine überflüssige Einrichtung. Nur als Pflegestätte der reinen Schauspielkunst würde sie den Namen einer Hochschule verdienen. Nur durch den Aufbau ihrer Lehrmethode auf der Basis der reinen Regeln des Komödienspiels, durch praktische Übung und theo-

retische Unterweisung nach dieser Richtung könnte sie ihren Zweck erfüllen. Dann aber müßte der „fertige“ Schauspieler die falsche Scham überwinden, die ihn in vielen Fällen daran hindert, sich unter der Leitung eines Lehrers weiter fortzubilden. Es dürfte der Erfolg in einer oder mehreren Rollen, der noch lange keine Meisterschaft zu dokumentieren braucht, den Künstler nicht davon abhalten, diese Hochschule so eifrig wie möglich zu besuchen, und demzufolge müßten auch die Lehrer an dieser „Schauspieleruniversität“ aus dem richtigen Holze geschnitzt sein, um bereits erfolgreichen Darstellern noch etwas bedeuten zu können.

Liegt die Erfüllung dieser Bedingung im Bereich der Möglichkeit? Droht nicht eher die Gefahr, daß die Auserwählten sich fern halten und die Mittelmäßigen berufen werden?

Wenn schon Schauspielkunst auf Hochschulen gelehrt werden soll, kann der Adept verlangen, daß er einem Meister zu Füßen sitze, der sich auf der Höhe seines Schaffens befindet. Genau so wie an der medizinischen Hochschule die Kunst der Chirurgie in der Regel von ihren bedeutendsten Vertretern und nicht vom Durchschnitt oder gar durch Größen von gestern auf die jungen Ärzte übertragen wird.

In bezug auf die Schauspielkunst wird die Wahl geeigneter Hochschullehrer wegen der Unmöglichkeit, Beruf und Lehramt ersprießlich zu verquicken, immer große Schwierigkeiten bieten; es sei denn, man verzichtet auf den Zustrom der tätigen Künstler. Dann aber wird diese Hochschule den Wert einer gewöhnlichen Theaterschule nicht übersteigen, und die Pflege der reinen Schauspielkunst wird wie bisher dem lebendigen Theater überantwortet sein.

Wir halten diesen Weg für den natürlichen.

Die strebsame Schaubühne unter der strengen Aufsicht theaterfreudiger und verständiger Kunstrichter ist dazu bestimmt, das Verständnis für die reine Schauspielkunst zu verbreiten.

Die wahrhaft großen, der reinen Schauspielkunst huldigenden Darsteller sind dazu ausersehen, bei ihrer Umgebung und dem Nachwuchs den Besitz der reinen Regeln ihrer Kunst zu erweitern, zu befestigen und so an der Schaffung einer Tradition für die deutsche Bühne mitzuarbeiten.

Erst wenn man sich diesem Ziele genähert haben wird, kommt unseres Erachtens für das Theater eine Hochschule in Betracht. Würde sie heute errichtet, müßte uns erst die Frage beantwortet werden, nach welchen Prinzipien an ihr gelehrt werden sollte.

Durch den Ausfall der Hofbühnen, die für das Theater an sich viel, für die reine Schauspielkunst aber nicht genug geleistet haben, durch die Beseitigung jedes höfischen Zwanges und aller rückständigen Hemmungen steht die Schauspielkunst heute am Beginn einer neuen Zeit.

Es wird sich zeigen, ob sie die „freie Bahn“ zum Aufstieg oder zum Abstieg benutzen will.

Vielleicht tragen unsere Ausführungen dazu bei, die ehrlichen Streiter aus den Reihen der Bühnenkünstler unter der Parole der reinen Schauspielkunst zu sammeln; schon dieses brächte uns die Gewähr für eine bessere Zukunft.

Und damit wäre unsere Aufgabe in schönster Weise erfüllt.











